





Harmonie-Lehre.



Unter besonderer Berücksichtigung

der

Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel

zunächst für

Lehrer-Seminare

bearbeitet und herausgegeben

von

P. PIEL,

weil. Königlichem Musikdirektor und Oberlehrer am Lehrer-Seminar zu Boppard.

Achte Auflage.



DÜSSELDORF
VERLAG VON L. SCHWANN.







Unter Modulation kann man [illegible]

1.) [illegible] 3. 7. [illegible]

Kirchenliedern, Fugen, Sonaten, [illegible]

[illegible] Dominante natürlich [illegible]

[illegible] Modulation [illegible]

[illegible] Modulieren [illegible]

Mittel der Modulation confer: Piel pag 153.

[illegible] Dreiklänge. 2.) [illegible] 3.) [illegible] 4.) übermäßige [illegible]

5.) [illegible]

[illegible] Modulation [illegible] Sonaten [illegible]

[illegible] Modulation [illegible]

[illegible] (Tonikam) untereinander.

Subdominante T

Quintenprogressionen (vollständig durch 12 Dominanten resp. 7 Oktaven.

Subdominanten.	T			Dominanten.
	C (der Ton c)	=	his.	
1. Subd.	f	=	eis	
	b	=	ais	
	es	=	dis	
	as	=	gis	
	des	=	cis	
6. Subd.	ges	=	fis	6. Dominante.
	ces	=	h	
	fes	=	e	
	bes	=	a	
	eses	=	d	
	ases	=	g	
	deses	=	c	

Akustik v. Riemann S. 5.

Die 12te Quinte von C = his ist etwas höher als die 7te Oktave c. Dieser Unterschied heißt pythagoräisches Komma und beträgt etwas mehr als 1/40 Ganzton, was für die neuere Zeit für die Berechnung der Tonverhältnisse der gleichschwebenden Temperatur eine Rolle spielt.

Ph. Schönkam [signature]

Folgerungen 1.) 6. Dominante = 6. Subdominante
2.) 12te Dominante = Tonica
12te Subdominante = Tonica. — also 12te Dominante = 12te Subdominante = Tonica = jede Tonica ist ihre eigene 12te Dominante und 12te Subdominante.

12.D. his = c

eis = f

ais = b

dis = es

gis = as

cis = des

6D. — fis = ges = 6. SD.

h = ces

e = fes

a = bes

d = eses

1te D

g = ases

C = deses 12 SD.

HARMONIE-LEHRE

Unter besonderer Berücksichtigung

der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel

zunächst für

Lehrer-Seminare

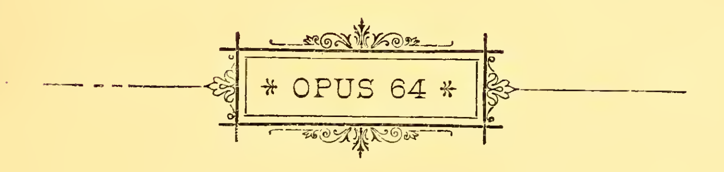
bearbeitet und herausgegeben

von

P. PIEL,

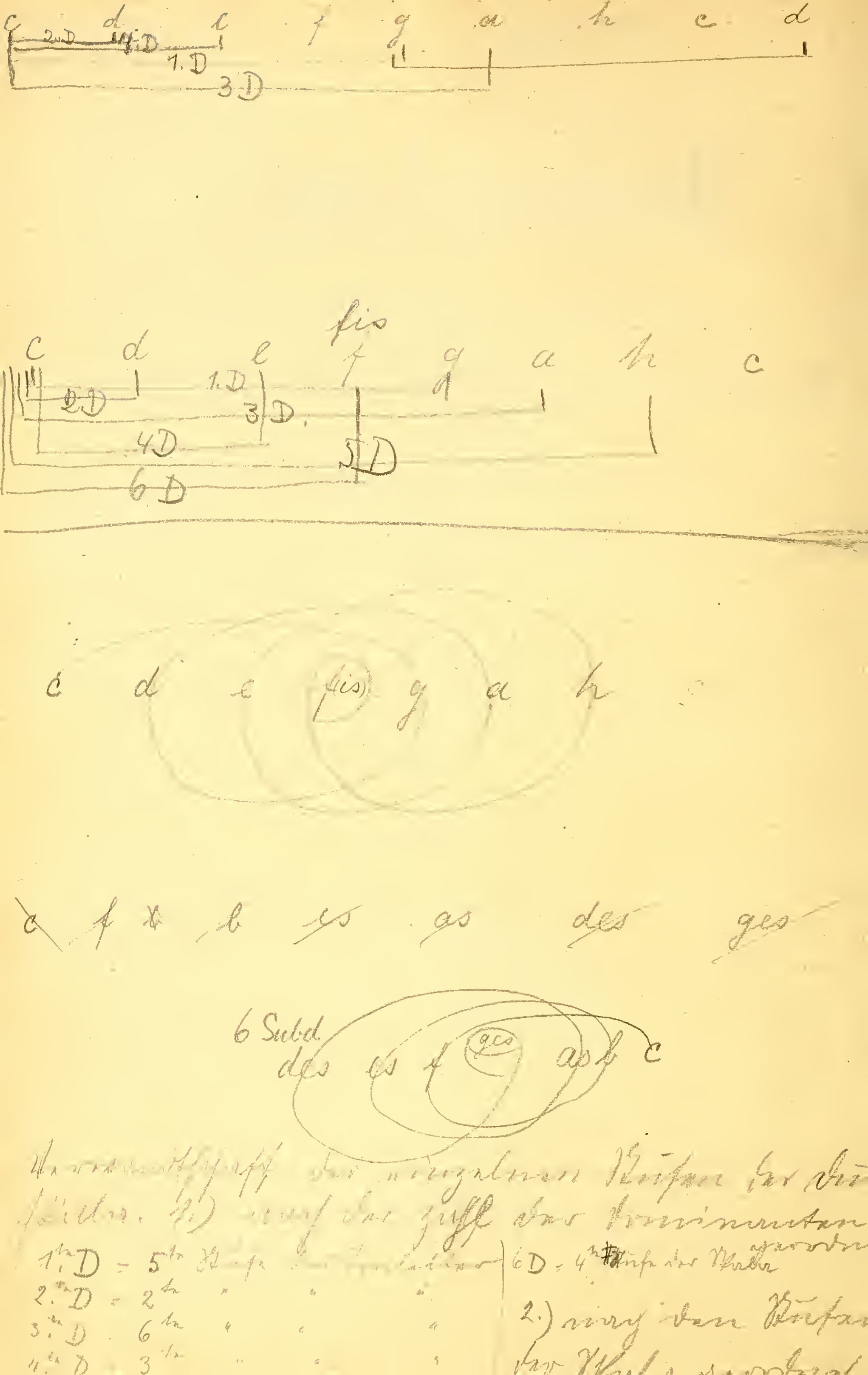
weil. Königlichem Musikdirektor und Oberlehrer am Lehrer-Seminar
zu Boppard.

Achte Auflage.



DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN



c d e f g a h c d
2.D 4.D 1.D
3D
fis
c d e f g a h c
1.D 2D 3 D 4D 5D 6D
c d e fis g a h
c f b es as des ges
6 Subd
des es f ges as b c

VORREDE.

Wenn die vorliegende Harmonielehre sich als ein Buch darstellt, das vorzugsweise den Interessen der kirchlichen Musik, insonderheit des kirchlichen Orgelspiels dienen will, so darf der Verfasser, indem er sein Buch der Öffentlichkeit übergibt, sich wohl gestatten, in Kürze darüber sich zu äufsern, was er als das unumgänglich nötige Mafs musikalischer Bildung derer betrachtet, denen die Ausübung und Pflege kirchlicher Musik, namentlich des Orgelspiels obliegt, um dadurch zugleich zu zeigen, wie sich der Inhalt des Buches zu dem geforderten Grade musikalischen Wissens und Könnens stellt.

Den Gesängen, welche der kirchliche Orgelspieler harmonisch zu behandeln hat, liegt teils unser modernes, grofsenteils aber das alte Tonsystem zu Grunde; es ergibt sich daraus mit Notwendigkeit, dafs der Organist mit beiden Systemen durchaus vertraut sein müsse. — Der Wechsel der Tonarten innerhalb der beiden Systeme bei den aufeinander folgenden Gesängen, sowie der häufig vorkommende Wechsel beider Systeme selbst, dann die hierbei noch sehr häufigen Transpositionen der notierten Tonhöhen fordern gebieterisch eine vollständige Beherrschung der modulatorischen Verbindungsmittel der Tonarten desselben Systems sowohl als derjenigen beider Systeme.

Dafs ein mit der Pflege des kirchlichen Orgelspiels Betrauter einen korrekten mehrstimmigen Satz unter Anwendung der besten harmonischen Formen darstellen können müsse, ist selbstverständlich, ebenso, dafs er in einfacher, würdiger Weise die zur Ausführung gelangenden Gesänge einleiten und zum Ausklingen bringen könne. — Vor allem aber soll er den eigentlichen Gesang der Kirche, den cantus gregorianus, in einer dieser Sangesart entsprechenden Weise harmonisch zu begleiten imstande sein.

Um den aufgestellten Forderungen gerecht zu werden, hat der Verfasser in möglichst eingehender Weise die Kenntnis beider Musik-

systeme zu vermitteln gesucht. – Auf die Anleitung zur Darstellung eines korrekten mehrstimmigen Satzes von den einfachsten bis zu den kompliziertern harmonischen Formen und Verbindungen ist, wie der Verfasser glaubt, von seiner Seite soviel Aufmerksamkeit verwendet worden, dafs bei entsprechendem Fleifse seitens des Lernenden die Erreichung des vorschwebenden Zieles keineswegs als besonders schwierig zu bezeichnen sein dürfte. — Die Modulationslehre ist in der Art und mit der Ausführlichkeit behandelt, dafs dasjenige, was vorzugsweise für die kirchliche Musik passend erscheint, in den Vordergrund gestellt wurde, und dasjenige, was mehr für die Profanmusik geeignet ist, erst in zweiter Reihe zur Behandlung gelangte; wenn die Modulationslehre auch nicht gerade erschöpfend behandelt wurde, so wird man Wesentliches doch kaum vermissen.

Recht befremdend müfste es erscheinen, wenn die Lehre über die Begleitung des Gregorianischen Choralgesanges nicht eine besonders sorgfältige und eingehende Behandlung erfahren hätte. Es ist diese Partie des Buches auch diejenige, durch welche es sich wohl am meisten von den bisher erschienenen Lehrbüchern der Harmonie unterscheidet. Inwieweit der Verfasser hierin das Richtige getroffen, darüber mögen solche, die dieses schwierigen Gegenstandes kundig sind, entscheiden.

Das Buch soll keine Kompositionslehre sein; trotzdem hat der Verfasser es versucht, an der Hand des zur Verarbeitung gebrachten Materials eine kurze Anleitung zur selbständigen Darstellung von nicht umfangreichen Vor- und Nachspielen in homophoner und in der einfachsten polyphonen Schreibweise zu geben, da ein Beherrschen der gangbarsten musikalischen Formen in dem angedeuteten bescheidenen Umfange doch von jedem Orgelspieler mufs gefordert werden. Lernende wollen sich aber merken, dafs sie doch nie ohne gründliche und namentlich schriftliche Zurechtlegung solche Sätze zur praktischen Verwendung bringen sollten; überhaupt möge der Orgelspieler Tonsätze, in denen ein musikalischer Gedanke zur Verarbeitung gelangen soll, nur nach vorher sorgfältig ausgearbeiteten Vorlagen spielen.

Es mag auffallend erscheinen, dafs in dem Buche manches schon zur praktischen Verwendung an einer Stelle gebracht wurde, wo der systematische Gang des Ganzen noch keine Veranlassung dazu bot. So ist z. B. recht frühe schon der $^{6}_{4}$-Accord auf der Tonika bei der Plagalschlufsbildung eingeführt, ebenso der $^{6}_{5}$-Accord auf der vierten Stufe und der Dominantaccord mit dem Quart-Vorhalt bei der Kadenzierung mit der melodischen Schlufsform 2, 2, 1 u. a. m.

Es ist hierbei folgender Gedanke leitend gewesen: die Erfahrung lehrt, dafs nicht sowohl die grammatische Belehrung, sondern vielmehr der frühzeitige und stetige Gebrauch guter sprachlicher Formen die Sicherheit im Ausdruck und die Sprachfertigkeit am meisten fördert. So ist es auch nicht die Vermittelung der musikalischen Grammatik, sondern vielmehr die frühzeitige Einführung in den Gebrauch guter, gangbarer musikalischer Formen, welche die Beherrschung der musikalischen Ausdrucksweise am ehesten anbahnt und fördert.

Auf eine Eigentümlichkeit des Buches möchte der Verfasser noch hinweisen: Es ist von den einfachsten Accordverbindungen an darauf gesehen worden, dafs das zur Anwendung kommende harmonische Material sich stets in einem, wenngleich kleinen, so doch wohl abgerundeten musikalischen Satze darstellt. Dafür ist ein zweifacher Gedanke bestimmend gewesen: 1.) erheischt die Beurteilung und das Verständnis einer musikalischen Einzelheit die Erfassung derselben in dem natürlichen Gefüge eines, wenn auch nur kurzen musikalischen Gedankens; 2.) hat die Absicht geleitet, in dem Schüler das Gefühl für symmetrisch schönen Satzbau und für gute rhythmische Anordnung des Ganzen so frühe als möglich zu wecken und zu bilden, da nach Ansicht des Verfassers hierin man kaum zu viel tun kann.

Das Buch enthält in seinem letzten Teile die Lehre von den einfacheren Formen des Kontrapunktes, führt in Kürze die Lehre von der Imitation vor und weist auf künstliche Setzformen eben hin. Die Aufnahme dieser Partieen rechtfertigt sich wohl dadurch, dafs fast alle, auch die kleinsten Tongebilde für Orgel die Anwendung kontrapunktischer, namentlich imitierender Formen aufweisen; deswegen mufs die Vertrautheit mit diesen Formen als eine unabweisbare Forderung bezeichnet werden, wenn nicht zu selbständigem Schaffen, so doch zur Beurteilung und Würdigung der gedachten Formen in den zur Übung und zum Vortrag gelangenden Musikstücken. — Auch mag es strebsamen Schülern der Lehrerseminare, die ihre Bildung mit Absolvierung des Seminars nicht für abgeschlossen halten, erwünscht sein, in dieser und in manchen andern Partieen des Buches einigen Stoff zu finden, an welchem sie auch später noch sich üben können.

Die Belehrungen über die zwei- und dreistimmige Bearbeitung volkstümlicher Weisen werden namentlich jüngern Lehrern, die mit dem Gesangunterrichte auf der Mittel- und Oberstufe der Volksschule betraut sind, nicht unwillkommen sein.

Möge das Buch manchem Lernenden, namentlich solchen, welche ihre Fähigkeiten in den Dienst der Kirche zu stellen gesonnen sind, Anregung und Belehrung gewähren und dadurch zur stets würdigeren Gestaltung kirchlicher Musik beitragen!

Boppard, im Mai 1889.

P. Piel.

Vorwort zur 2. Auflage.

Die im August 1889 zur Ausgabe gelangte 1. Auflage der „Harmonie-Lehre“ hat eine so ungemein freundliche Aufnahme gefunden, dafs nach Verlauf von sieben Monaten schon eine neue Auflage nötig geworden ist. Es ist erklärlich, dafs in dieser kurzen Zeit noch nicht sehr viele Besprechungen des Buches in die Öffentlichkeit gelangen konnten; der Verfasser ist sich aber bewufst, dafs er die Wünsche, die in den ihm zur Kenntnis gebrachten Kritiken ausgesprochen wurden und die nur die Vervollkommnung des Buches zum Gegenstande hatten, dankbarst entgegen genommen, und deren Beachtung nach Kräften angestrebt hat, und er wagt es, sich der Hoffnung hinzugeben, dafs das Buch dadurch noch an Brauchbarkeit gewonnen habe. Die Vervollständigung des Abschnittes über den „Kontrapunkt“ bietet etwas mehr Abschliefsendes über diesen Gegenstand, als es in der 1. Auflage geschehen war. Manchem eifrig Fortstrebenden mag die ausführlichere Behandlung dieser Partie recht erwünscht sein. Herzenswunsch des Unterzeichneten ist es, das Buch möge vielen, die das Studium der kirchlichen Musik begonnen haben, die Wege zu ihrem erhabenen Ziele in etwa ebnen helfen.

Boppard, am hl. Osterfeste, 6. April 1890.

P. Piel.

Vorwort zur 3. Auflage.

Die „Harmonie-Lehre“ hat sich zu den alten Freunden noch recht viele neue erworben. Die 3. Auflage, die nun notwendig geworden, ist sachlich unverändert geblieben und nur eine Anzahl von Druckfehlern ist beseitigt worden. Der liebe Gott gebe dem Buche auch ferner Seinen Segen, auf dafs es ihm gelinge, auch forthin hier und da zu Seiner Ehre einigen Nutzen zu stiften.

Boppard, am Feste der hl. Cäcilia.

Der Verfasser.

Vorwort zur 4. Auflage.

Vor der 4. Ausgabe der „Harmonie-Lehre“, der mittlerweile eine Ausgabe in italienischer Sprache vorangegangen ist, hat es sich der Verfasser angelegen sein lassen, kleinere Mängel, die das Buch aufwies, zu beseitigen.

Boppard, im März 1895. **Der Verfasser.**

Vorwort zur 5. Auflage.

Bei Ausgabe der 5. Auflage der „Harmonie-Lehre“, die mit der 4. Auflage vollständig übereinstimmt, dankt der Autor allen Freunden des Buches für das demselben geschenkte Wohlwollen und bittet um Bewahrung desselben und um Zuführung neuer Freunde.

Boppard, den 1. Juni 1897. **P. Piel.**

Vorwort zur 6. Auflage.

Mit dem Wunsche, dafs es der „Harmonie-Lehre“ auch ferner beschieden sein möge, Gutes zu stiften, erscheint das Buch in neuer Auflage.

Boppard, den 30. November 1899.

Der Verfasser.

[illegible]

3te Stufe (große Oberterz) = 4te D.

4te # Stufe (übermäß. Quarte) = 6te D

5te Stufe (Oberquinte) = 1te D

6te Stufe (große Obersexte) = 3te D.

7te Stufe (große Oberseptime) = 5te D. (Aufg. von as, g, dis [illegible] Dten bestimmen)

Retrogressiv:

große Untersecunde = 2te SD.

„ Unterterz = 4te SD

tiefste Unterquarte = 6te SD.

Unterquinte = 1 SD.

große Untersexte = 3 SD.

„ Unterseptime = 5 SD.

Aufg. ([illegible] z.B. f, g, a [illegible] SD [illegible])

Folgerungen. 1.) Von 2 Tönen, die [illegible] einen Ganzton (tonus) stehen, ist der höhere die 2te OberD des tieferen und umgekehrt der tiefere die 2te SD des höheren. z.B. von den 2 Tönen c d ist d 2te D von c, und c die 2te SD von d.

Von 2 Tönen, die [illegible] zweier Ganztöne (ditonus = gr. Terz) stehen, ist der höhere die 4te OberD des tieferen u. umgekehrt der tiefere die 4te SD des höheren. z.B. v. c und e ist e die 4te D umgekehrt c die 4te SD von e.

3.) Von 2 Tönen, die [illegible] drei Ganztöne (Tritonus) stehen, ist der höhere die 6te OberD des tieferen, und umgekehrt der tiefere die 6te SD des höheren.

4.) Töne, die [illegible] Ganztöne, also einer ungeraden [illegible] von Tönen stehen, (als Halbton oder Ganzton + Halbton, zwei Ganztöne + Halbton) stehen, bilden gegenseitig [illegible] ungerade Zahl von OberDten [illegible] mittels enharmonischer Verwechslung [illegible] Gegentöne ungerade Zahlen von SDten.

Inhalts-Verzeichnis.

Harmonielehre.

Einleitung.

Die Harmonielehre ist die Lehre von den Harmonieen oder Accorden. Accorde sind nach bestimmten Gesetzen gebildete Zusammenklänge von Tönen. Die Kenntnis dieser Zusammenklänge und ihrer Anwendung erfordert einige Belehrung über die Bestandteile derselben, nämlich über die Töne.

Von den Tönen.

Entstehung des Tones. Begriff: Ton. Hohe, tiefe Töne.

1. Wenn ein elastischer Körper durch irgend eine auf ihn wirkende Kraft aus seiner ursprünglichen Lage (Gleichgewichtslage) herausgebracht wird, so ist derselbe, sobald die Kraft auf ihn zu wirken aufhört, bestrebt, die ursprüngliche Lage wieder einzunehmen. Das gelingt dem Körper nicht sogleich; er führt eine Zeit lang eigentümliche Bewegungen aus, die man Schwingungen nennt. Diese Schwingungen (Längen- oder Querschwingungen) teilen sich der umgebenden Luft mit und pflanzen sich nach allen Richtungen hin in derselben fort und gelangen auch zu unserm Gehörorgan. Die Empfindung, welche sich in uns durch das schwache, aber sehr rasche Anschlagen der schwingenden Luft an unser Gehörorgan bildet, nennen wir Schall. Unregelmäfsig aufeinander folgende Schwingungen verursachen einen Schall, den wir Geräusch, Knall, Geknatter u. s. w. nennen; regelmäfsige Schwingungen dagegen einen solchen, den wir Klang heifsen. Die gröfsere oder geringere Anzahl regelmäfsiger Schwingungen, welche in einer bestimmten, kurzen Zeit einander folgen, bewirkt die Eigentümlichkeit des Klanges, die man seine Höhe nennt. Ein Klang von erkennbarer Höhe heifst Ton. Eine geringere Anzahl von Schwingungen bewirkt einen tiefern Ton als eine gröfsere Anzahl, welche in einem ebenso grofsen Zeitraume einander folgen. Zur Erzeugung eines Tones sind wenigstens 12 Schwingungen (Doppelschwingungen) in der Sekunde erforderlich. Der tiefste in der Musik gebräuchliche Ton wird hervorgebracht durch 16 Schwingungen in der Sekunde. Man kann diesen Ton aber auf keinem anderen unserer Musikinstrumente erzeugen, als nur auf einer Orgel, welche entweder eine 32-füfsige offene oder eine 16-füfsige gedeckte Pfeife enthält.

Länge der offenen Orgelpfeife.	Anzahl der Schwingungen in einer Sekunde.	Name des erzeugten Tones.
32 Fuss	16	Subcontra-*C*.
16 „	32	Contra-*C*.
8 „	64	Grofses-*C*.
4 „	128	Kleines-*C*.
2 „	256	Eingestrichenes-*C*.
1 „	512	Zweigestrichenes-*C*.
1/2 „	1024	Dreigestrichenes-*C*.
1/4 „	2048	Viergestrichenes-*C*.
1/8 „	4096	Fünfgestrichenes-*C*.
1/16 „	8192	Sechsgestrichenes-*C*.

Der letztgenannte Ton kann im allgemeinen als höchster, in der Musik zur Anwendung gelangender Ton bezeichnet werden, keineswegs aber als der höchste überhaupt erkennbare Ton.

Natürliche und abgeleitete Töne. Benennung und Einteilung der Töne.

2. Zwischen dem Subcontra-*C* und dem Sechsgestrichenen-*C* liegt eine unbegrenzte Menge von Tönen, von denen in der Musik aber nur eine sehr beschränkte Anzahl zur Verwendung gelangt. Die in der Musik gebräuchlichen Töne zerfallen in natürliche und abgeleitete. Die natürlichen Töne benennt man mit folgenden sieben Buchstabennamen: *c, d, e, f, g, a, h.**) Da diese Benennung sich mehrmals wiederholt, so wäre es nicht möglich, die gleichnamigen Töne von einander zu unterscheiden, wenn nicht jeder Ton noch einen besondern Beinamen hätte. So führen die 7 tiefsten Töne den Namen Subcontratöne, also: Subcontra-*C*, Subcontra-*D*, Subcontra-*E* u. s. w. Die 7 folgenden Töne heifsen Contratöne, also: Contra-*C*, Contra-*D* u. s. w. Die dritte Gruppe hat den Namen Grofse Töne, also: Grofses-*C*, Grofses-*D* u. s. w. Die folgenden Gruppen heifsen: Kleine, Eingestrichene-, Zwei-, Drei-, Vier- und Fünfgestrichene Töne; die letztgenannte Gruppe wird an ihrem obern Ende begrenzt von dem Sechsgestrichenen-c.

In dieser Benennung ist zugleich die Einteilung der natürlichen Töne ausgesprochen. Man bringt dieselben nämlich in Gruppen, welche als tiefsten und höchsten Ton je ein *c* haben und nennt eine solche Gruppe eine Oktave (weil sie von einem als ersten angenommenen Tone bis zum gleichnamigen achten Tone, dem tonus octavus, reicht). Die einzelnen Oktaven erhalten zu ihrer Unterscheidung den Beinamen ihres Anfangstones. So heifst die Oktave vom Subcontra-*C* bis zum Contra-*C* die Subcontra-Oktave, vom Contra-*C* bis zum Grofsen-*C* die Contra-Oktave; die folgenden Oktaven heifsen: die grofse, kleine, eingestrichene, zwei-, drei-, vier- und fünfgestrichene Oktave.

Will man die Töne der einzelnen Oktaven schriftlich mit Buchstaben bezeichnen, so gelten folgende Zeichen:

Subcontra-Oktave: $\underline{\underline{C}}, \underline{\underline{D}}$ u. s. w.**)

Contra-Oktave: $\underline{C}, \underline{D}$, u. s. w.

Grofse-Oktave: *C, D* u. s. w.

Kleine-Oktave: *c, d* u. s. w.

Eingestrichene-Oktave: $\overline{c}, \overline{d}$ u. s. w.

Zweigestrichene-Oktave: $\overline{\overline{c}}, \overline{\overline{d}}$ u. s. w.

Dreigestrichene-Oktave: $\overline{\overline{\overline{c}}}, \overline{\overline{\overline{d}}}$ u. s. w.

Viergestrichene-Oktave: $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}, \overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$ u. s. w.

Fünfgestrichene-Oktave: $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}}, \overline{\overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}}$ u. s. w.

Die abgeleiteten Töne liegen zwischen den natürlichen und zwar zwischen *c—d, d—e, f—g, g—a* und *a—h*. Sie können in doppelter Weise

---

*) Die romanischen Völker bedienen sich zur Benennung der Töne der sogen. Solmisations-Silben: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*. Der klangreichen Vokale wegen werden diese Silben allenthalben häufig beim Gesangunterricht verwendet.

**) Die natürlichen Töne einer Oktave stehen zu einander in folgendem Schwingungsverhältnis:

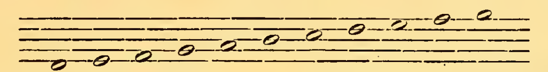
	C	— *D*	— *E*	— *F*	— *G*	— *A*	— *H*	— *c*.
	8	: 9	: 10	: $10\frac{2}{3}$	: 12	: $13\frac{1}{3}$	: 15	: 16,
oder	24	: 27	: 30	: 32	: 36	: 40	: 45	: 48.

aufgefafst werden, entweder als **Erhöhung** des untern oder als **Erniedrigung** des höhern natürlichen Tones. Im ersten Falle wird der Name des abgeleiteten Tones von dem Namen des untern natürlichen Tones gebildet durch Anhängung der Silbe *is*. So heifst z. B. nach dieser Auffassung der abgeleitete Ton zwischen *c* und *d cis*, zwischen *d* und *e dis*, zwischen *f* und *g fis*, zwischen *g* und *a gis* und zwischen *a* und *h ais*. Bei der schriftlichen Bezeichnung durch Tonzeichen drückt man die Erhöhung der Töne durch das Erhöhungszeichen oder Kreuz ♯ aus. Wird dagegen der abgeleitete Ton als Erniedrigung des höhern natürlichen Tones aufgefafst, so bildet man auch von dessen Namen denjenigen des abgeleiteten Tones durch Anhängung der Silbe *es*. Nach dieser Auffassung ist also *des* der Name für den abgeleiteten Ton zwischen *c* und *d*, *ees* der Name für denjenigen zwischen *d* und *e*; *ges*, *aes* und *hes* sind die Namen für die abgeleiteten Töne zwischen *f* und *g*, *g* und *a*, *a* und *h*. Doch ist es gebräuchlich für *ees* den Namen *es*, statt *aes* die Benennung *as* und statt *hes* die Benennung *b* zu nehmen. Bei der schriftlichen Darstellung durch Tonzeichen bezeichnet man die Erniedrigung dieser Töne durch das Erniedrigungszeichen oder ♭ (be).

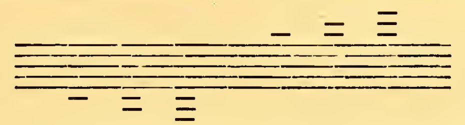
Schriftliche Darstellung d. Töne.

3. Zur schriftlichen Darstellung der Töne bedient man sich des **Notensystems**. Dasselbe besteht aus fünf wagerechten, gleichweit von einander stehenden Linien, welche wie die sie trennenden Zwischenräume von unten nach oben gezählt werden.

In das Notensystem oder den Notenplan schreibt man rundliche, entweder gefüllte oder unausgefüllte Zeichen, welche man **Noten** nennt. Jede Stelle im Notensystem, auf welche man eine Note schreiben kann, nennt man eine **Stufe**. Solcher Stellen hat das Notensystem 11, nämlich die fünf Linien, die vier Zwischenräume und die Stellen unmittelbar über und unter dem System.



Da man aber bedeutend mehr Töne gebraucht als elf, so nimmt man, um höhere und tiefere Töne aufschreiben zu können, sowohl über als unter dem System kleine wagerechte Linien zu Hilfe; man nennt dieselben Hilfslinien.



Die in unserer Tonschrift gebräuchlichen Notenformen sind folgende:

Ganzenote, Halbenote, Viertelnote, Achtelnote, Sechzehntelnote,

Zweiunddreifsigstelnote, Vierundsechzigstelnote.

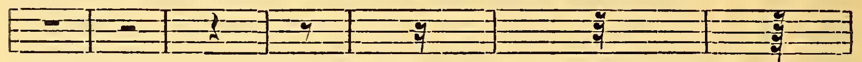
Von den vorstehenden Noten bezeichnet (bei demselben Schnelligkeitsgrad) die nachfolgende stets die halbe Dauer der vorhergehenden Form.

Ein Punkt rechts neben der Note verlängert dieselbe um die Hälfte ihres Wertes, z. B.: 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 ♩, ♩. = ♩ ♪; zwei Punkte rechts neben der Note verlängern dieselbe um die Hälfte und ein Viertel ihres Wertes, z. B.:

𝅗𝅥.. = 𝅗𝅥 ♩ ♪, ♩.. = ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯

Es ist hiernach leicht, zu erkennen, in welcher Weise die Note verlängert wird, wenn 3 oder 4 Punkte rechts neben derselben angewendet werden. (Schumann wendet solche Formen an. Vergl. dessen Quartett op. 41, No. 1.)

Entsprechend diesen Zeichen für die Töne hat man ebenso viele Zeichen, welche das Schweigen (Pausieren) in der Musik ausdrücken.



Ganze-, Halbe-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntel, Zweiunddreifsigstel, Vierundsechzigstel-Pause.

Punkte rechts neben einer Pause haben dieselbe Wirkung wie bei den Noten.

Die Noten bezeichnen durch ihre Form die relative (bezügliche) Dauer der Töne; durch ihre Stellung im Notensystem bezeichnen sie die relative Höhe der Töne; die absolute (wirkliche) Tonhöhe kann durch die Noten erst dann bezeichnet werden, wenn andere Zeichen zu Hilfe genommen werden, es sind dies die sogenannten Schlüssel. Wir haben in unserer Notenschrift drei Schlüssel in Gebrauch, den *G*-, *F*- und *C*-Schlüssel.



G-Schlüssel, *F*-Schlüssel, *C*-Schlüssel.

Der *G*-Schlüssel (auch Violinschlüssel genannt) wird auf der 2. Linie des Notensystems gebraucht; er bezeichnet die Stelle für das eingestrichene *g* ($\overline{g}$).

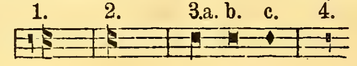
Der *F*-Schlüssel (auch Bafsschlüssel genannt) wird auf der 4. Linie des Systems gebraucht; er bezeichnet die Stelle für das kleine *f* (*f*). Früher gebrauchte man ihn auch auf der 3. und 5. Linie. Auf der 3. Linie wandte man ihn an, um höhere Töne bequem schreiben zu können; man nannte ihn in dieser Stellung Baritonschlüssel. Auf der 5. Linie gebrauchte man ihn, um tiefere Töne bequem notieren zu können; er hiess in dieser Stellung tiefer Bafsschlüssel.

Der *C*-Schlüssel bezeichnet die Stelle für das eingestrichene *c* ($\overline{c}$); er wird auf der 1., 3. u. 4. Linie, seltener auch auf der 2. Linie gebraucht.

Auf der 1. Linie wendet man ihn an, um die Noten für die Sopran- oder Diskantstimme (hohe Frauen- oder Knabenstimme) zu notieren; er heifst deswegen auch in dieser Stellung der Sopran-Schlüssel. — Auf der dritten Linie wendet man ihn an, um die Töne der Altstimme (tiefe Frauen- oder Knabenstimme) aufzuschreiben; in dieser Stellung wird er deswegen Altschlüssel genannt. — Auf der 4. Linie wird der *C*-Schlüssel gebraucht für die Töne der Tenorstimme (hohe Männerstimme); er heifst in dieser Stellung deswegen auch Tenor-Schlüssel. — Auf der 2. Linie wird, freilich selten, der *C*-Schlüssel gebraucht, um die Töne für eine tiefe Sopranstimme zu notieren; er führt in dieser Stellung den Namen Mezzosopran-Schlüssel.*)

*) In der Choralschrift haben wir ein aus vier Linien bestehendes Notensystem, ferner andere Notenformen und andere Schlüssel, z. B.:

1. 2. 3.a. b. c. 4.



1. *fa*- oder *f*-Schlüssel, 2. *ut*- oder *c*-Schlüssel, 3. Notenformen: a) Longa = die Lange, b) Brevis = die Kurze, c) Semibrevis = die Halbkurze. 4. Custos, d. i. Wächter.

Unsere Tonreihe.



Die innerhalb einer Oktave liegenden natürlichen und abgeleiteten Töne.



Vom Takt.

Takt, Taktart.

Die Töne unserer Musikstücke stehen hinsichtlich ihrer Dauer in einem ganz bestimmten Verhältnis zu einander,***) d. h. der eine Ton dauert etwa 2-, 3-, 4-, $1\frac{1}{2}$mal so lang oder nur $\frac{1}{2}$-, $\frac{1}{4}$mal so lang als ein anderer Ton. Damit man die relative Dauer der Töne eines Musikstückes angeben könne, ist es nötig, durch eine bestimmte Notenform eine Zeiteinheit zu bezeichnen, nach welcher die Dauer der sämtlichen in dem Stücke vorkommenden Töne

Der Custos wird gebraucht am Ende einer Notenzeile, um die in der nächsten Zeile stehende Anfangsnote schon vorher anzugeben. Auch wenn im Verlauf des Gesangstückes der Schlüssel versetzt oder die Schlüssel vertauscht werden (was in der Choralschrift häufig vorkommt), so wird jedesmal vor diesem Vorgange der Custos gesetzt.

*) Das heifst: eine Oktave tiefer.

**) Eine Oktave höher.

***) Eine Ausnahme bilden die Stücke (vorzugsweise Gesangstücke) mit recitativem Charakter, z. B. die Recitative (Sprechgesänge) in der Oper, im Oratorium, ferner ganz besonders der liturgische Gesang der katholischen Kirche, nämlich der gregorianische Choralgesang.

bestimmt werden kann. Die durch eine solche Notenform bezeichnete Zeiteinheit nennt man kurzweg eine Zeit. In jedem Stück werden andauernd gleich viele solcher Zeiten zu gleich grofsen Gruppen zusammengefafst, und eine solche Gruppe nennt man einen Takt. Die Art der Zusammenfassung der Zeiten zu einem Takt nennt man die Taktart des Stückes. Werden z. B. jedesmal zwei Zeiten zu einem Takte zusammengefafst, so hat das Stück die zweizeitige Taktart; werden drei Zeiten zu einem Takte verbunden, so hat das Stück die dreizeitige Taktart. Die Takte unserer Musikstücke enthalten entweder zwei oder drei Zeiten oder ein Vielfaches von zwei oder drei Zeiten. Umfassen sie nur zwei oder drei Zeiten, so hat das Stück eine einfache Taktart; enthalten sie aber ein Vielfaches von zwei oder drei Zeiten, so hat das Stück eine zusammengesetzte Taktart. — Aus der zweizeitigen Taktart wird durch Zusammensetzung die vier- und achtzeitige Taktart gebildet; aus der dreizeitigen Taktart entsteht durch Zusammensetzung die sechs-, neun- und zwölfzeitige Taktart. Die zweizeitige und die aus ihr zusammengesetzten Taktarten nennt man die geraden Taktarten, während die dreizeitige und die aus ihr zusammengesetzten die ungeraden Taktarten genannt werden. — In der Notenschrift werden die Takte durch senkrechte Striche, Taktstriche, von einander geschieden.

Einfache und zusammengesetzte, gerade und ungerade Taktarten.

Schriftliche Bezeichnung der Taktarten.

Die Taktart des Stückes wird bei der Notierung zu Anfang desselben angezeigt; es geschieht das in der Regel durch zwei Ziffern, welche in Bruchform geschrieben werden. Der Zähler des Bruches gibt die Anzahl der Zeiten an, welche im Takt vorkommen; der Nenner dagegen gibt die Notenform an, mit der eine Zeit bezeichnet wird. So bezeichnet die Taktangabe $^3/_4$, dafs in jedem Takte drei Zeiten vorkommen und dafs jede Zeit mit einer Viertelnote dargestellt wird; die Angabe $^6/_8$ bedeutet, dafs im Takte sechs Zeiten enthalten sind und dafs jede Zeit mit einer Achtelnote geschrieben wird. Die gebräuchlichsten Taktbezeichnungen sind: $^2/_2$, $^2/_4$; $^4/_2$, $^4/_4$, $^4/_8$; $^8/_4$; $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$; $^6/_4$, $^6/_8$; $^9/_4$, $^9/_8$, $^9/_{16}$; $^{12}/_4$, $^{12}/_8$.

Anmerkung: Die $^4/_4$ Taktart wird fast ausnahmslos durch **C** bezeichnet, die $^2/_2$ und $^4/_2$ durch **₵**.

Takt-Accente.

In jeder Taktart unterscheidet man betonte (accentuierte, schwere) und unbetonte (unaccentuierte, leichte) Zeiten. Die einfachen Taktarten haben nur einen Accent, nämlich auf der ersten Zeit; die zusammengesetzten Taktarten haben so oft einen Accent, als sie die einfache Taktart, aus der sie gebildet sind, enthalten.

In der 4-zeitigen Taktart werden die 1. und 3. Zeit betont,
in der 8-zeitigen die 1., 3., 5. und 7. Zeit,
in der 6-zeitigen die 1. und 4. Zeit,
in der 9-zeitigen die 1., 4. und 7. Zeit,
in der 12-zeitigen die 1., 4., 7. und 10. Zeit.

Die Betonungen sind indes nicht gleich stark; die erste Zeit hat stets die stärkste Betonung. Folgende Darstellung deutet durch die verschiedene Anzahl von Strichen, welche über den die Taktzeiten bezeichnenden Ziffern stehen, das Stärkeverhältnis der Betonungen und deren Aufeinanderfolge an.

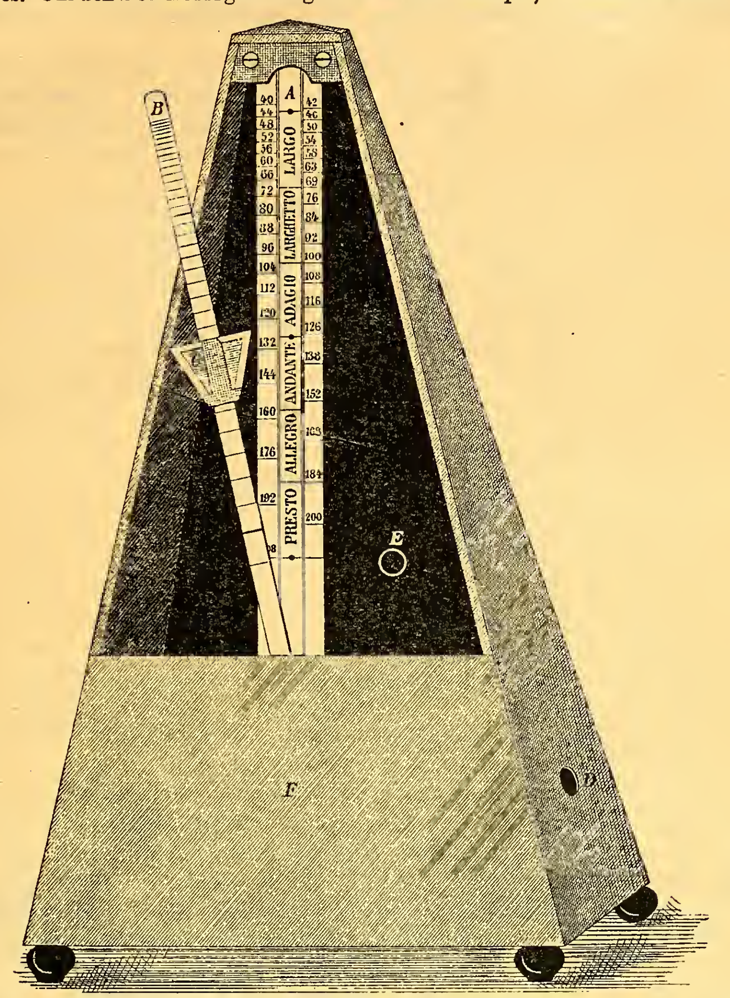
$\overset{''}{1}, 2, \overset{'}{3}, 4.$ — $\overset{''''}{1}, 2, \overset{''}{3}, 4, \overset{'''}{5}, 6, \overset{'}{7}, 8.$ — $\overset{''}{1}, 2, 3, \overset{'}{4}, 5, 6.$ —

$\overset{'''}{1}, 2, 3, \overset{''}{4}, 5, 6, \overset{'}{7}, 8, 9.$ — $\overset{''''}{1}, 2, 3, \overset{''}{4}, 5, 6. \overset{'''}{7}, 8, 9, \overset{'}{10}, 11, 12.$

Vom Tempo.

Zeitmaſs; Bestimmung und Bezeichnung desselben.

Die verschiedenen Notenformen bezeichnen die bezügliche (relative) Dauer der Töne*), keineswegs aber die wirkliche Dauer derselben. Letztere ist bedingt durch den Charakter und die daraus sich ergebende Schnelligkeit des Stückes. Um den Schnelligkeitsgrad oder das Tempo, in welchem ein Stück



A Skala. B Pendel. C Verschiebbares Gewicht. D Öffnung zum Einstecken des Schlüssels beim Aufdrehen des Uhrwerkes. E Aufbewahrungsort für den Schlüssel. F Kasten für das Uhrwerk.

vorzutragen ist, zu erkennen, bedarf es also zunächst einer durchaus richtigen Auffassung des Tonstückes. Um diese Auffassung und damit zugleich die Erfassung des Tempo zu ermöglichen oder zu erleichtern, bedient sich der Tonsetzer einer Anzahl von Ausdrücken (meist der italienischen Sprache entnommen), die an den Anfang des Tonstückes gesetzt werden. Diese Ausdrücke bezeichnen

*) Das ist die Dauer des einen im Verhältnis zu derjenigen der andern.

Metronom. aber das Tempo nur annähernd; um dasselbe ganz bestimmt anzugeben, bedient man sich eines besondern Instrumentes, des Metronoms. Das Metronom besteht aus einer aufrecht stehenden Pendelstange, an welcher ein verschiebbares Gewicht befestigt ist, das die Bestimmung hat, das Pendel zu verlängern oder zu verkürzen. Wird das Gewicht hinauf geschoben, so wird das Pendel länger und schwingt also langsamer; bringt man aber das Gewicht mehr nach unten, so wird das Pendel kürzer, schwingt also rascher.

Hinter der Pendelstange befindet sich eine Skala mit Teilstrichen und Zahlen; dieselben Teilstriche stehen auf der Pendelstange. Schiebt man nun das Gewicht auf einen beliebigen Teilstrich, so gibt die auf der Skala bei dem entsprechenden Teilstrich stehende Zahl an, wie viele Schwingungen das Pendel in der Minute ausführt. (Siehe die Zeichnung S. 7.)

Der Gebrauch des Metronoms wird folgendermafsen angedeutet: ♩ = 50, d. h. das Gewicht soll auf den Teilstrich geschoben werden, der die Zahl 50 trägt; in diesem Falle macht das Pendel in der Minute 50 Schwingungen und eine solche Schwingung gibt die Dauer einer Viertelnote an.

Tempobezeichnungen.

Man unterscheidet vier Schnelligkeitsgrade, nämlich ein sehr langsames, ein mäfsig langsames, ein mäfsig rasches und ein rasches bez. sehr rasches Tempo.

Das sehr langsame Tempo wird bezeichnet durch folgende Ausdrücke:

Grave, schwer, gewichtig.
Adagio, ernst, langsam.
Largo, breit, gedehnt.
Larghetto, weniger breit als *Largo*.
Lento, langsam.

Das mäfsig langsame Tempo wird bezeichnet durch:

Andante, ruhig gehend.
Andantino, etwas schneller gehend, als *Andante*.
Moderato, mäfsig.

Das mäfsig rasche Tempo wird bezeichnet durch:

Allegro moderato, mäfsig schnell.
Allegretto, ein wenig hurtig.

Das schnelle und sehr schnelle Tempo wird angezeigt durch:

Allegro, hurtig.
Allegro vivace, hurtig, lebhaft.
Allegro molto, sehr hurtig.
Allegro assai, sehr hurtig.
Allegro con fuoco, } hurtig, mit Feuer.
Allegro con spiritu, }
Presto, schnell.
Prestissimo, sehr schnell.

Rhythmus. Das Dauerverhältnis der Töne zu der Dauer der Taktzeiten und untereinander bezeichnet man mit dem Ausdruck Rhythmus.



No. 1 hat einen sehr ruhigen Rhythmus, No. 2 dagegen einen sehr lebhaften Rhythmus.

Von den Tonleitern.

A. Die Durtonleiter.

Tonentfernung; Intervall; stufenweise, sprungweise Tonentfernung, verschiedene Arten Sekunden.

Den Unterschied in der Höhe zweier Töne nennt man Tonentfernung oder Intervall. Die Entfernung von einer Stufe zur nächstfolgenden z. B. von *d*—*e* heifst eine stufenweise; diejenige aber zwischen zwei nicht

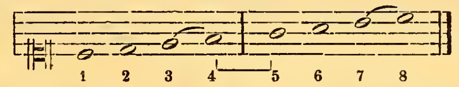
zunächst liegenden Stufen, z. B. von *d*—*f*, *e*—*a* heifst eine sprungweise Entfernung. Stufenweise Tonentfernungen nennt man auch Sekunden. Bei den Sekunden unterscheidet man solche, die einen Zwischenton haben und solche, bei denen das nicht der Fall ist (vergl. das 2. Beisp. Seite 5); erstere heifsen grofse, letztere kleine Sekunden. In dem angeführten Beispiele sind $\bar{c}$—$\bar{d}$, $\bar{d}$—$\bar{e}$, $\bar{f}$—$\bar{g}$, $\bar{g}$—$\bar{a}$, $\bar{a}$—$\bar{h}$, ferner $\overline{cis}$—$\overline{dis}$, $\overline{fis}$—$\overline{gis}$, $\overline{gis}$—$\overline{ais}$, $\bar{b}$—$\overline{as}$, $\overline{as}$—$\overline{ges}$, $\overline{es}$—$\overline{des}$ grofse Sekunden; dagegen sind $\bar{e}$—$\bar{f}$, $\bar{h}$—$\bar{\bar{c}}$, $\overline{cis}$—$\bar{d}$, $\overline{dis}$—$\bar{e}$, $\overline{fis}$—$\bar{g}$, $\overline{gis}$—$\bar{a}$, $\bar{b}$—$\bar{a}$, $\overline{as}$—$\bar{g}$, $\overline{ges}$—$\bar{f}$, $\overline{es}$—$\bar{d}$, $\overline{des}$—$\bar{c}$ kleine Sekunden.*)

Diatonische Reihe; Durtonleiter.

Eine Reihe von Tönen, welche stufenweise aufeinander folgen, heifst eine diatonische Reihe, z. B.:



Eine diatonische Reihe von 8 Tönen, welche so gebildet ist, dafs zuerst zwei grofse, dann eine kleine, dann drei grofse und schliefslich eine kleine Sekunde einander folgen, heifst Durtonleiter.

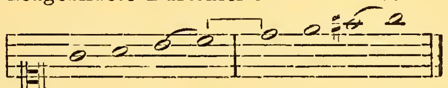


Bau der Durtonleiter.

Betrachtet man die Durtonleiter genauer, so erkennt man, dafs sich dieselbe in zwei gleiche Teile zerlegen läfst; die erste Hälfte reicht von der 1. bis zur 4. Stufe, die zweite Hälfte von der 5. bis zur 8. Stufe. Jede dieser Hälften umfafst zwei grofse und eine kleine Sekunde und heifst Tetrachord (Vierreihe). Eine Durtonleiter besteht also aus zwei gleichgestalteten Tetrachorden, welche durch den Raum einer grofsen Sekunde (von der 4.—5. Stufe) von einander getrennt sind.

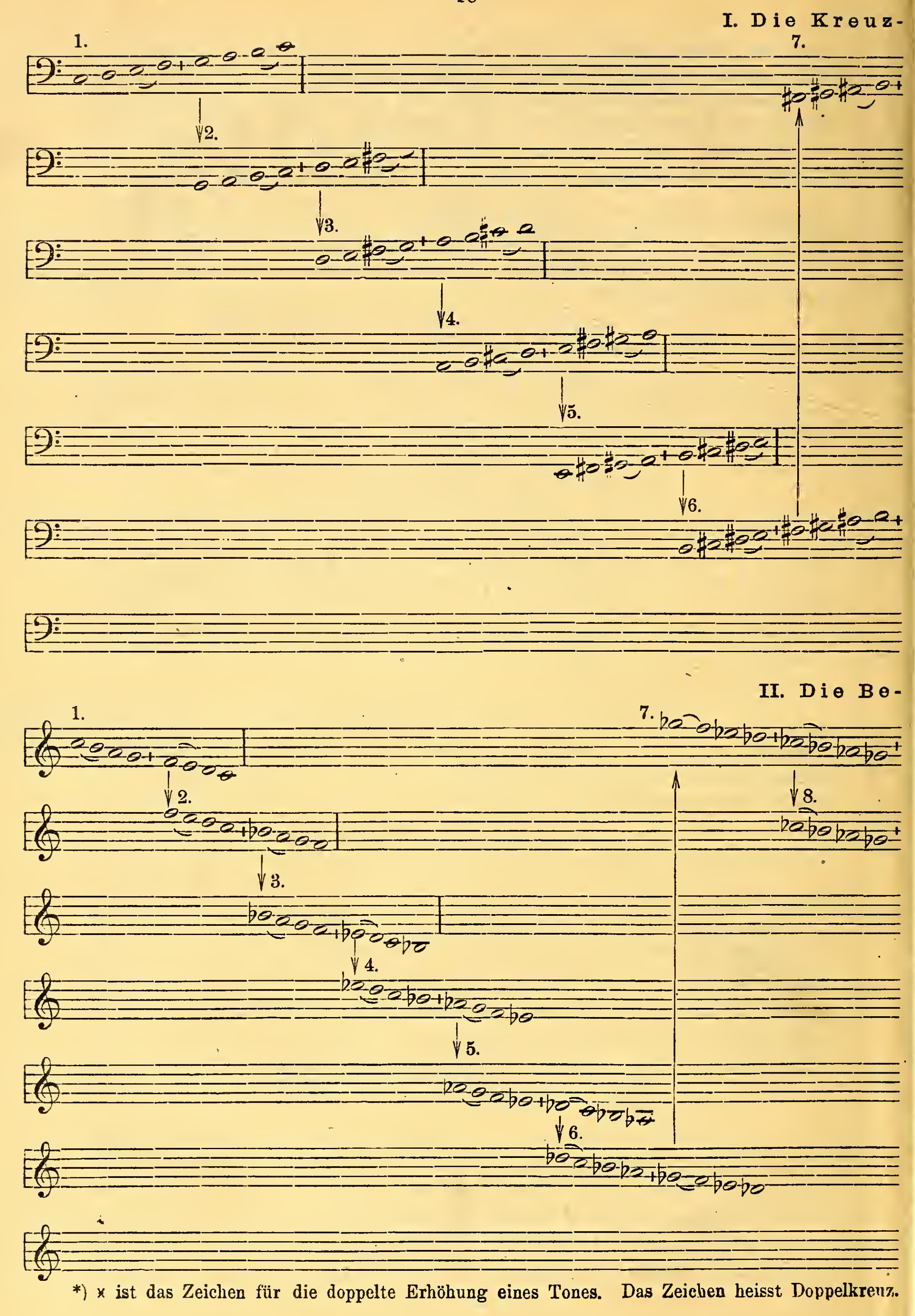
Bildung neuer Tonleitern; a) der Kreuztonleitern; Quintenzirkel.

Da die beiden Tetrachorde der Durtonleiter ganz gleich gestaltet sind, so kann man das obere Tetrachord als unteres einer neu zu bildenden Tonleiter auffassen. Diese neue Tonleiter wird entstehen, wenn man ein neues, gleichgestaltetes Tetrachord anfügt, das von dem vorhandenen eine grofse Sekunde entfernt liegt. Z. B.: In der vorhin notierten Durtonleiter heifst das obere Tetrachord $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$; das diesem anzureihende Tetrachord mufs eine grofse Sekunde von dem höchsten Tone desselben entfernt liegen, es mufs also mit $\bar{\bar{d}}$ beginnen. Das aus natürlichen Tönen von $\bar{\bar{d}}$ aus gebildete Tetrachord heifst $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$. Dieses Tetrachord ist aber dem untern nicht gleichgestaltet, denn die kleine Sekunde liegt statt am Ende in der Mitte. Diese Ungleichheit läfst sich aber leicht heben, indem man den Ton $\bar{\bar{f}}$ zu $\overline{\overline{fis}}$ erhöht; es entsteht dadurch von $\bar{\bar{e}}$ zu $\overline{\overline{fis}}$ eine grofse Sekunde und von $\overline{\overline{fis}}$ zu $\bar{\bar{g}}$ eine kleine. Die neugebildete Durtonleiter heifst also:

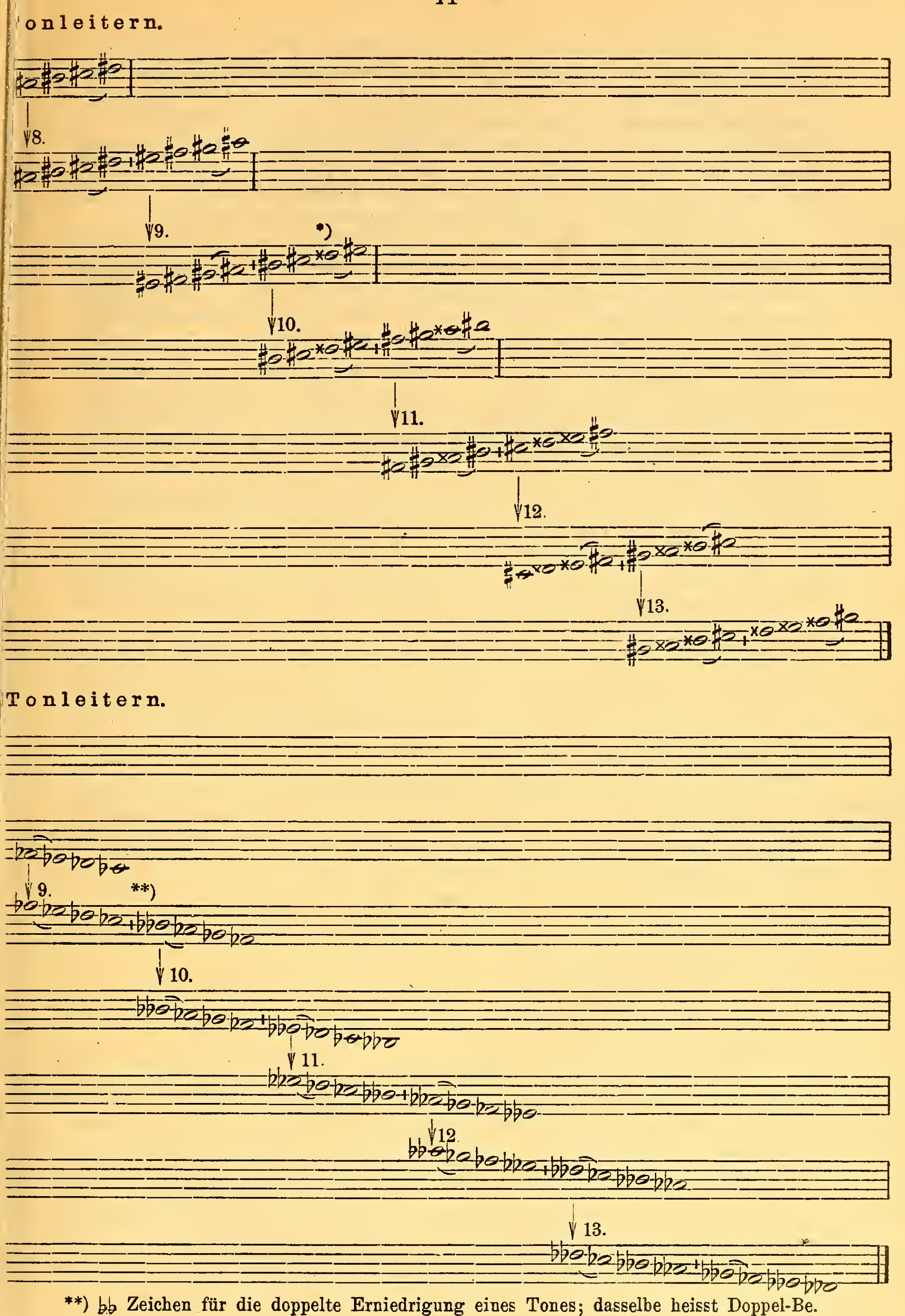


Wie nun mit Zuhilfenahme des zweiten Tetrachordes aus der *C*-Durtonleiter die *G*-Durtonleiter gebildet worden ist, so läfst sich aus dieser in derselben Weise wieder eine neue Tonleiter bilden und durch fortgesetze Anwendung dieses Verfahrens entstehen folgende Durtonleitern:

*) Es gibt noch eine dritte Art von Sekunden, nämlich solche, welche zwei Zwischentöne enthalten, z. B.: *c*—*dis*, *as*—*h*; solche Sekunden nennt man übermäfsige.



*) x ist das Zeichen für die doppelte Erhöhung eines Tones. Das Zeichen heisst Doppelkreuz.



**) 𝄫 Zeichen für die doppelte Erniedrigung eines Tones; dasselbe heisst Doppel-Be.

Die letzte der unter I gebildeten Tonleitern ist im Klange gleichbedeutend *(his = c)* mit derjenigen, welche den Ausgangspunkt der verschiedenen Tonleitern bildete, also mit der Stammtonleiter auf *c*. Die Tonleitern bilden also einen geschlossenen Kreis; man nennt diesen Kreis von Durtonleitern den Quintenzirkel, weil die Tonleitern in Quinten einander folgen, (d. h. jede folgende ist auf der fünften Stufe der vorhergehenden gebildet). Weil die abgeleiteten Töne in diesen Tonleitern mit Kreuzen notiert werden, heifsen die Tonleitern auch die Kreuztonleitern.

Bildung der Be-Tonleitern; Quartenzirkel.

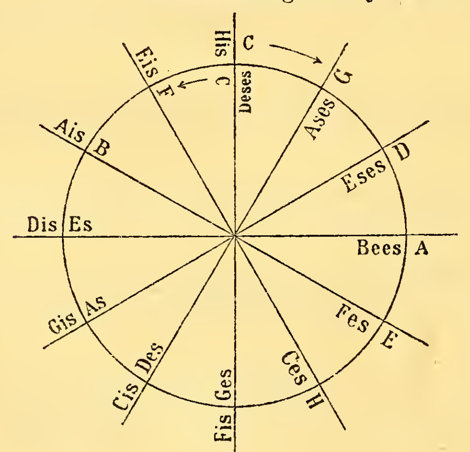
Wie vorhin das obere Tetrachord der Durtonleiter als unteres einer neuen Tonleiter betrachtet wurde, so kann auch umgekehrt das untere Tetrachord als oberes einer neu zu bildenden Tonleiter aufgefafst werden. Diese neue Durtonleiter wird entstehen, wenn man unter das letztere Tetrachord ein gleichgestaltetes legt, das eine grofse Sekunde von demselben entfernt ist. Das untere Tetrachord der *C*-Durtonleiter heifst z. B. $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ oder in fallender Form $\bar{f}$, $\bar{e}$, $\bar{d}$, $\bar{c}$; da das neue Tetrachord eine grofse Sekunde unter dem tiefsten Tone des vorhandenen endigen mufs, so mufs der höchste Ton des zuzufügenden Tetrachords *b* heifsen und das ganze Tetrachord in fallender Form *b*, *a*, *g*, *f*. — Die neu entstandene Durtonleiter heifst also in fallender Form $\bar{f}$, $\bar{e}$, $\bar{d}$, $\bar{c}$, *b*, *a*, *g*, *f*. Durch fortgesetzte Anwendung dieses Verfahrens lassen sich vorstehende Durtonleitern unter II bilden.

Die letzte dieser Durtonleitern ist gleichbedeutend mit der *C*-Durtonleiter (*deses* = *c*), also mit der Stammtonleiter, welche der Ausgangspunkt bei der Bildung der neuen Tonleitern war. Diese Folge von Tonleitern bildet somit auch einen geschlossenen Kreis; man nennt denselben den Quartenzirkel, weil die Tonleitern in Quarten einander folgen (d. h. jede folgende ist auf der vierten Stufe der vorhergehenden gebildet). Weil die abgeleiteten Töne in diesen Tonleitern mit dem Erniedrigungszeichen oder mit dem *Be* bezeichnet sind, heifsen die Tonleitern auch die *Be*-Tonleitern. Die *C*-Durtonleiter führt den Namen Normal- oder Stammtonleiter, die übrigen heissen abgeleitete Tonleitern.

Enharmonische Tonleitern.

Viele der angeführten Tonleitern sind der Klanghöhe nach gleich, so z. B. *Fis* = *Ges*, *H* = *Ces*, *E* = *Fes*, *A* = *Bees* u. s. w. Tonleitern, welche der Höhe nach gleich sind, aber verschieden benannt werden, heissen enharmonische Tonleitern.

Darstellung des Quinten- und Quartenzirkels.



Anmerkung: Die Pfeile geben die Richtung an, in der die aufeinanderfolgenden Tonleitern zu lesen sind. Auf demselben Radius finden sich stets nebeneinander die enharmonischen Tonleitern.

Von den Tonleitern des Quinten- und Quartenzirkels werden nur diejenigen gebraucht, deren Anwendung wegen einer nur mäfsigen Anzahl von abgeleiteten Tönen nicht unbequem ist. So werden aus dem Quintenzirkel nur die *C*-, *G*-, *D*-, *A*-, *E*-, *H*- und *Fis*-Tonleiter gebraucht; für die übrigen nimmt man die entsprechenden enharmonischen Tonleitern des Quartenzirkels, also statt der *Cis*- die *Des*-, statt der *Gis*- die *As*-, statt der *Dis*- die *Es*-, statt der *Ais*- die *Be*- und statt der *Eis*- die *F*-Tonleiter.

Tonart. Vorzeichnung der Tonarten

Jedem Tonstück liegt eine bestimmte Tonleiter zu Grunde und diese bestimmt die Tonart des Stückes.*) Liegt z. B. einem Musikstücke die *B*-Durtonleiter zu Grunde, so sagt man: das Stück hat die *B*-Durtonart oder es steht in *B*-dur. Da die Tonart des Stückes durch die demselben zu Grunde liegende Tonleiter bestimmt wird, so mufs jede Tonart auch die der zu Grunde liegenden Tonleiter eigentümlichen natürlichen und abgeleiteten Töne haben. Um nun die Schreibweise des Stückes möglichst einfach zu gestalten, bringt man die durch die Tonart bedingten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen (Versetzungszeichen) nicht im Verlauf des Stückes vor den betreffenden Noten an, sondern man setzt dieselben geordnet an den Anfang des Stückes und gibt ihnen Geltung für die Dauer des ganzen Stückes. Diese geordnete Zusammenstellung sämtlicher durch die Tonart bedingten Versetzungszeichen am Anfang des Stückes nennt man die Vorzeichnung desselben. Die für die gebräuchlichen Durtonarten nötigen Vorzeichnungen sind folgende:



B. Die Molltonleiter.

Bildung der Molltonleiter.

In der Musik wird aufser der Durtonleiter noch eine andere, die Molltonleiter gebraucht. Man kann dieselbe aus der Durtonleiter bilden, indem man in dieser die dritte und sechste Stufe erniedrigt.



Unterschied der Dur- und Molltonleiter. Tonische Tonleitern

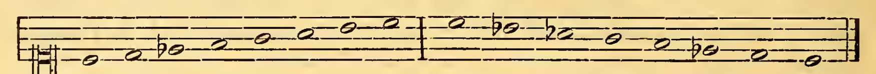
Durch die Erniedrigung der beiden genannten Stufen ist die Lage der grofsen und kleinen Sekunden eine ganz andere geworden als in der Durtonleiter: die grofsen Sekunden liegen von der 1. zur 2., 3. zur 4. und 4. zur 5. Stufe, die kleinen stehen auf der 2., 5. und 7. Stufe und von der 6. zur 7. Stufe ist eine übermäfsige Sekunde.—Wie in dem vorhin aufgestellten

*) Unter Tonart versteht man namentlich die Töne der dem Stück zu Grunde liegenden Tonleiter in ihrer Beziehung zum Grundton (Tonika) derselben und untereinander, sowie die Beziehung der aus den Tönen dieser Tonleiter gebildeten Harmonieen zur Harmonie des Grundtones und untereinander.

Beispiele aus der C-dur- die C-moll-Tonleiter gebildet worden ist, läſst sich aus jeder Durtonleiter eine Molltonleiter bilden. — Eine Durtonleiter und die auf die angegebene Weise aus ihr gebildete Molltonleiter haben denselben Grundton (Tonika); man nennt sie deshalb tonische Tonleitern.

Harmonische und melodische Molltonleiter.

Die in der Molltonleiter auf der 6. Stufe stehende übermäſsige Sekunde klingt etwas herbe und ist schwer singbar; deswegen ändert man die Molltonleiter oft an dieser Stelle, indem man in der steigenden Form die Erniedrigung der 6. Stufe wegläſst, dagegen in der fallenden Form die 7. und die 6. Stufe erniedrigt z. B.:

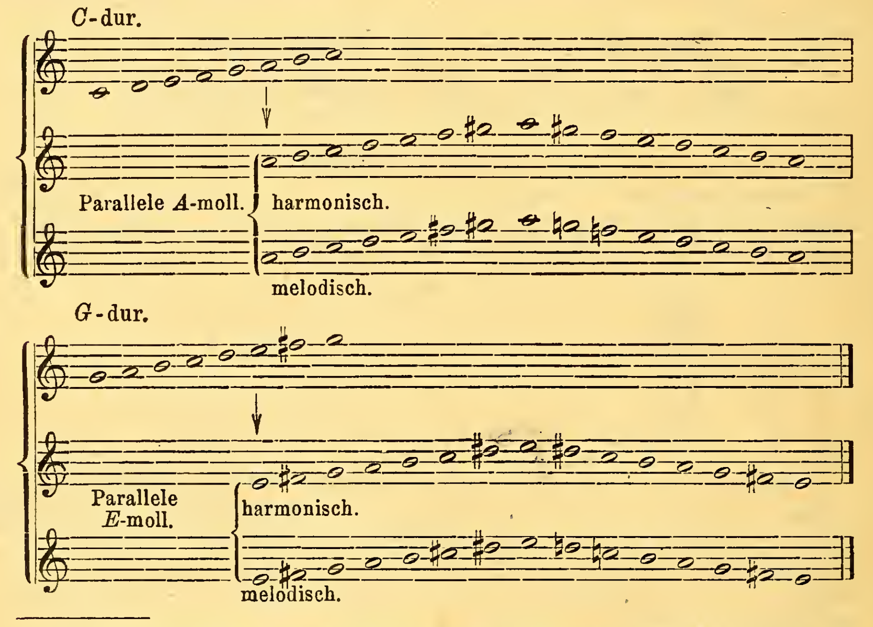


Diese Form der Molltonleiter, in welcher die übermäſsige Sekunde vermieden ist, heiſst ihres angenehmern Klanges wegen melodische Molltonleiter im Gegensatz zu der anfangs besprochenen Form, welche die harmonische Molltonleiter genannt wird.*)

Parallel-Tonleitern.

Betrachtet man die fallende Form der melodischen C-moll-Tonleiter, so findet man, dass sie genau die Töne derjenigen Durtonleiter hat, welche auf ihrer 3. Stufe, also auf *Es* steht. Man wählt deswegen für die C-moll-Tonart die Vorzeichnung der *Es*-dur-Tonart und nennt diese beiden Tonleitern der gleichen Vorzeichnung wegen parallele Tonleitern.

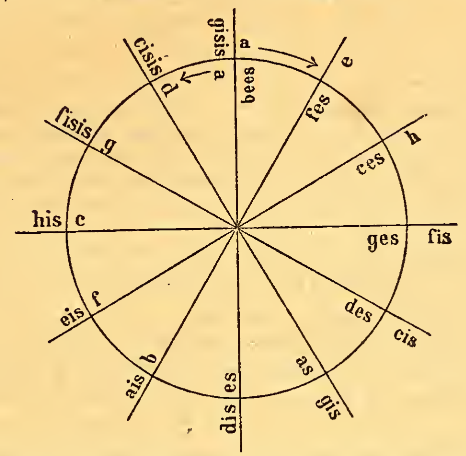
Jede Molltonleiter hat auf ihrer 3. Stufe ihre parallele Durtonleiter und umgekehrt hat jede Durtonleiter auf ihrer 6. Stufe ihre parallele Molltonleiter. Zum Beispiel.:



*) Die harmonische Molltonleiter hat ihren Namen daher, weil aus ihren Tönen die Harmonieen für die Molltonarten gebildet werden. So heiſst z. B. der Dreiklang der II in C-moll nicht *d, f, a,* sondern *d, f, as;* der Dreiklang der III nicht *es, g, b,* sondern *es, g, h.*

Aufgabe. Schreibe, wie vorstehend angegeben, alle Durtonleitern mit ihren Parallel-Tonleitern, letztere in harmonischer und melodischer Form, auf!

Die Molltonleitern werden wie die Durtonleitern in quinten- und quartenweiser Folge geordnet; den Ausgangspunkt bildet die parallele Tonleiter zu *C*-dur, also *a*-moll, weil diese keine Vorzeichnung hat.



Auch in dieser Darstellung findet man die enharmonischen Tonleitern auf demselben Radius nebeneinander. Von den aufgezählten Molltonleitern sind in der Musik gebräuchlich aus dem Quintenzirkel die Tonleitern von *a*- bis *dis*-moll und aus dem Quartenzirkel diejenigen bis *es*-moll; selten findet *as*-moll noch Verwendung. Die Vorzeichnungen der gebräuchlichen Molltonleitern sind folgende:



Die chromatische Tonleiter.

Eine Tonleiter, welche nicht nur die ihr eigentümlichen Töne sondern auch alle dazwischen gelegenen abgeleiteten Töne und zwar aufwärts in erhöhter Form und abwärts in erniedrigter Form enthält, heifst chromatische Tonleiter.



Von den Intervallen.

Intervall. Benennung der Intervalle.

Den Unterschied in der Höhe zweier Töne nennt man Tonentfernung oder Intervall (vergl. S. 8). Die Gröfse der Intervalle wird durch lateinische Ordnungszahlwörter bezeichnet, welche angeben, die wievielte Stufe der eine Ton des Intervalls zum andern bildet z. B.:

In der *C*-dur-Tonleiter ist der Ton *c* die 1. Stufe;
d bildet zu *c* die 2. Stufe, deshalb heifst das Intervall *c*—*d* Sekunde;
e „ „ *c* „ 3. „ , „ „ „ „ *c*—*e* Terz;
f „ „ *c* „ 4. „ , „ „ „ „ *c*—*f* Quarte;
g „ „ *c* „ 5. „ , „ „ „ „ *c*—*g* Quinte;
a „ „ *c* „ 6. „ , „ „ „ „ *c*—*a* Sexte;
h „ „ *c* „ 7. „ , „ „ „ „ *c*—*h* Septime;
$\bar{c}$ „ „ *c* „ 8. „ , „ „ „ „ *c*—$\bar{c}$ Oktave.

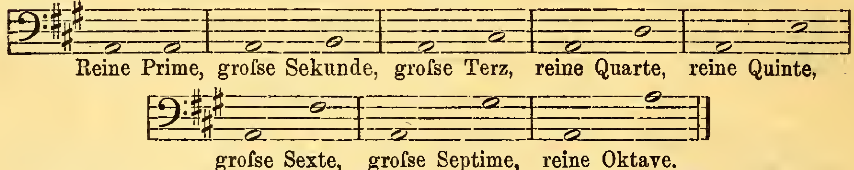
Anmerkung. Häufig schreitet in einer Melodie ein Ton zu derselben Stufe fort, z. B. von *a* zu *a*, oder *a* zu *ais* oder *a* zu *as*. Auch in diesem Falle spricht man von einem Intervall, obschon im ersten Falle von einem Unterschied in der Höhe der Töne, also von einem Intervall keine Rede sein kann. Von zwei Tönen, die auf derselben Stufe stehen, *f-f*, *f-fis*, oder *f-fes* sagt man, sie bilden das Intervall einer Prime.

Verschiedene Gröfse gleichnamiger Intervalle.

Die vorhin angeführten Intervalle waren sämtlich auf dem Grundtone der *C*-dur-Tonleiter errichtet. Man kann dieselben Intervalle auch auf jeder andern Stufe der Tonleiter bilden; so sind *d e*, *d f*, *d g*, *d a*, *d h*, *d* $\bar{c}$, *d* $\bar{d}$ die Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave auf der zweiten Stufe der *C*-dur-Tonleiter. — Wären die Sekunden in der Tonleiter alle gleich grofs, so müfsten auch die gleichnamigen Intervalle auf allen Stufen der Tonleiter gleich sein. Da nun aber in den Tonleitern drei Arten von Sekunden vorkommen, so zeigen die auf den verschiedenen Stufen stehenden gleichnamigen Intervalle Unterschiede in ihrer Gröfse. So ist z. B. die Terz auf der 1. Stufe der Durtonleiter gröfser als die auf der 2. Stufe gebildete, denn erstere besteht aus zwei grofsen, letztere aus einer grofsen und einer kleinen Sekunde. Die Quarte auf der ersten Stufe der Durtonleiter ist kleiner als die auf der 4. Stufe stehende; denn erstere besteht aus 2 grofsen und einer kleinen Sekunde, letztere aus 3 grofsen Sekunden.

Von den auf der Tonika der Durtonleiter gebildeten Intervallen nennt man die Prime, Quarte, Quinte und Oktave **reine**, die Sekunde, Terz, Sexte und Septime **grofse** Intervalle.

Also stehen auf der Tonika der *A*-dur-Tonleiter folgende Intervalle:



Reine Prime, grofse Sekunde, grofse Terz, reine Quarte, reine Quinte,

grofse Sexte, grofse Septime, reine Oktave.

Man erkennt leicht, dafs die grofse Terz 2 grofse Sekunden umfafst,
die reine Quarte 2 grofse und 1 kleine Sekunde,
die reine Quinte 3 grofse und 1 kleine Sekunde,
die grofse Sexte 4 grofse und 1 kleine Sekunde,
die grofse Septime 5 grofse und 1 kleine Sekunde,
die reine Oktave 5 grofse und 2 kleine Sekunden.

Oder: die grofse Terz umfafst 2 grofse Sekunden,
die reine Quarte umfafst 1 grofse Terz und 1 kleine Sekunde,
die reine Quinte umfafst 1 reine Quarte und 1 grofse Sekunde,
die grofse Sexte umfafst 1 reine Quinte und 1 grofse Sekunde,
die grofse Septime umfafst 1 grofse Sexte und 1 grofse Sekunde,
die reine Oktave umfafst 1 grofse Septime und 1 kleine Sekunde.

Zählname, Beiname des Intervalls.

Jedes der vorhin genannten Intervalle hat eine doppelte Bezeichnung; die eine zählt die Stufen von dem einen zum andern Ton des Intervalls und heifst Zählname (Terz, Quarte, Quinte u. s. w.). Die andere Bezeichnung (grofs, rein) bestimmt die Gröfse des Intervalls genauer und heifst Beiname. — Eine chromatische Veränderung eines oder auch beider Intervalltöne ändert nichts an der Anzahl der Stufen; es wird also dadurch auch der Zählname des Intervalls kein anderer a). Wohl aber wird durch die angedeutete Veränderung die Gröfse des Intervalls oft geändert und dann ändert sich natürlich der Beiname des Intervalls b). Dies geschieht nicht, wenn beide Töne in derselben Weise geändert werden c).

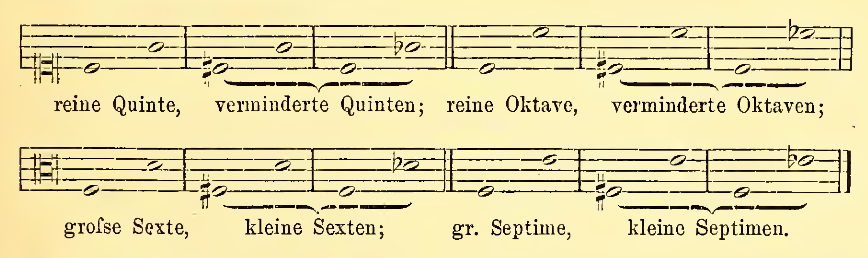


Gröfsenveränderung der Intervalle.

Durch chromatische Veränderung entstehen aus grofsen und reinen Intervallen übermäfsige, wenn entweder der untere Ton erniedrigt oder der obere Ton erhöht wird.



Im Vorstehenden wurden die Intervalle einfach vergröfsert; es kann mit denselben auch eine einfache Verkleinerung vorgenommen werden, indem entweder der untere Intervallton erhöht, oder der obere erniedrigt wird. In diesem Falle entstehen aus reinen Intervallen verminderte und aus grofsen werden kleine Intervalle, z. B.:



Anmerkung: Auf die reine Prime findet das vorhin Gesagte keine Anwendung, da jede chromatische Änderung eines Tones eine Vergröfserung der Prime bewirkt; aus reinen Primen können demnach nur übermäfsige entstehen; z. B.:



Wollte man aus grofsen Intervallen verminderte oder aus verminderten Intervallen grofse bilden, so wäre im ersten Falle eine doppelte Verkleinerung, im zweiten Falle eine doppelte Vergröfserung des Intervalls nötig; erstere kann bewirkt werden durch doppelte Erhöhung des untern, oder durch doppelte Erniedrigung des obern, oder durch einfache Erhöhung des untern und gleichzeitige einfache Erniedrigung des obern Tones. Die doppelte Vergröfserung des Intervalls wird bewirkt entweder durch doppelte Erhöhung des obern, oder durch doppelte Erniedrigung des untern, oder durch gleichzeitige einfache Erniedrigung des untern und Erhöhung des obern Tones, z. B.:



Anmerkung: Von den angegebenen Intervallen kommen viele in harmonischen Verhältnissen gar nicht, in melodischen äufserst selten vor.



Aufgaben: Man errichte alle Intervalle auf den Tönen *g, d, es, fis!*

Welche Intervalle kommen in der Dur- und Molltonleiter vor und wo haben dieselben ihren Sitz?

Umkehrung der Intervalle.

Es kommt häufig vor, dafs die Töne eines Intervalls verlegt werden in der Art, dafs entweder der höhere Ton eine Oktave tiefer oder der tiefere Ton eine Oktave höher gelegt wird.



Die tiefen Töne des ersten Satzes sind im 2. Satze eine Oktave höher gelegt worden.



Hier sind die höhern Töne des ersten Satzes im zweiten eine Oktave tiefer gelegt.



Hier ist, wie im vorigen Beispiel in b) die Oberstimme des Beisp. a) eine Oktave tiefer gelegt und als Unterstimme benutzt worden, während die Unterstimme des Beispiels a) in derselben Höhe als Oberstimme in Beisp. b) verwendet worden ist.

Die angegebene Verlegung der Intervalltöne nennt man Umkehrung der Intervalle. Durch die Umkehrung entsteht aus der Prime die Oktave, aus der Sekunde die Septime, aus der Terz die Sexte, aus der Quarte die Quinte, aus der Quinte die Quarte, aus der Sexte die Terz, aus der Septime die Sekunde und aus der Oktave die Prime.



Vorstehende Beispiele lassen erkennen, dafs durch die Umkehrung aus reinen Intervallen wieder reine entstehen, aus grofsen dagegen kleine Intervalle. Die nachstehenden Beispiele zeigen, dafs aus kleinen Intervallen grofse, aus verminderten dagegen übermäfsige und aus übermäfsigen Intervallen verminderte entstehen.



Gröfsere Intervalle als die Oktave.

Die bisher genannten Intervalle lagen sämtlich in dem Umfang einer Oktave; es gibt aber auch solche, welche diesen Umfang überschreiten; auch sie werden in derselben Weise, wie die früher genannten, mit lat. Ordnungszahlwörtern benannt, z. B.:



None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime, Quartdezime, Quintdezime.

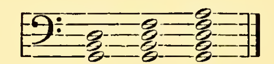
Bei diesen grofsen Intervallen denkt man sich aber häufig die Töne um eine Oktave einander näher gerückt, und man nennt dann die None-Sekunde, die Dezime-Terz u. s. w.

Die Intervalle im Umfang einer Oktave nennt man einfache, die, welche diesen Umfang überschreiten, zusammengesetzte Intervalle.

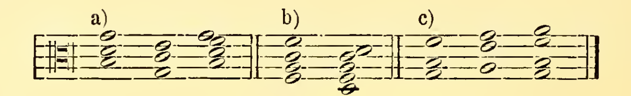
Von den Harmonieen.

Aufbau der Harmonieen.

Durch terzenweisen Aufbau von wenigstens drei Tönen, welche gleichzeitig erklingen sollen, entstehen Harmonieen oder Accorde. Accorde sind also durch terzenweisen Aufbau gebildete Zusammenklänge von Tönen.



Man sieht zwar nicht allen Accorden sogleich den terzenweisen Aufbau an; das hat verschiedene Ursachen: entweder sind die Bestandteile verlegt a), oder es ist ein Bestandteil verdoppelt b), oder es fehlt ein Bestandteil c).



Gibt man den vorstehend notierten Accorden ihre eigentliche und ursprüngliche Gestalt, so wird man den terzenweisen Aufbau derselben erkennen. Um ihnen diese Gestalt zu geben, mufs man denjenigen Bestandteil aufsuchen, von dem aus sich die Töne terzenweise ordnen lassen. Derjenige Ton eines Accordes, von dem aus sich die Accordtöne terzenweise aufbauen lassen, heifst Grundton des Accordes. Die übrigen Bestandteile werden nach dem Intervall benannt, das sie zum Grundtone bilden, also Terz, Quinte, Septime, None.

Benennung der Accordbestandteile.

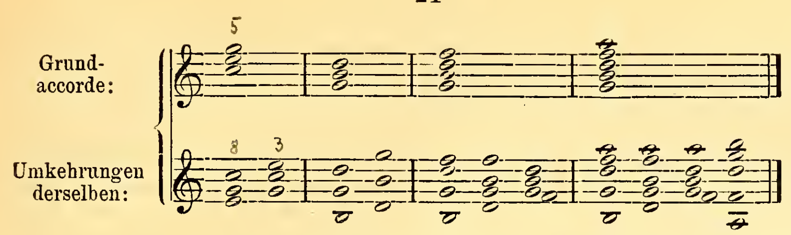
Verschiedene Gestalten der Accorde: Lagen des Accordes, Grundaccord, Umkehrung.

Je nachdem einer der Accordbestandteile der oberste Ton des Accordes ist, erhält derselbe verschiedene Gestalten, die man seine Lagen nennt. Liegt der Grundton zu oberst, so hat der Accord die Grundlage; liegt die Terz zu oberst, so hat der Accord die Terzenlage; wenn die Quinte in der Oberstimme liegt, hat der Accord die Quintenlage; die Septimenlage, bez. die Nonenlage hat ein Accord, wenn die Septime bez. die None höchster Accordton ist. Ein Accord hat so viele Lagen, als er verschiedene Bestandteile enthält.



Grundlage, Terzenlage, Quintenlage, Septimenlage, Nonenlage.

Ein Accord erscheint auch in verschiedenen Gestalten, je nachdem einer seiner Bestandteile unterster Ton ist. Ist der Grundton tiefster Accordton, so nennt man den Accord einen Grundaccord; ist einer der übrigen Bestandteile tiefster Ton, so nennt man den Accord einen umgekehrten Accord oder kurzweg eine Umkehrung. Ist die Terz tiefster Ton, so hat oder ist der Accord die erste Umkehrung; die Quinte als tiefster Ton bildet den Accord zur zweiten Umkehrung; ist die Septime tiefster Ton, so hat der Accord die dritte Umkehrung und wenn die None unterster Ton ist, so nennt man diese Accordgestalt vierte Umkehrung. Ein Accord hat so viele Umkehrungen, als er aufser dem Grundtone Bestandteile hat.



Verschiedene Accorde nach der Anzahl ihrer Bestandteile.

Je nach der A n z a h l der Töne, welche durch terzenweisen Aufbau einen Accord bilden, unterscheidet man D r e i-, V i e r- und F ü n f klänge. Vierklänge nennt man auch (nach dem vom Grundtone am weitesten entfernt liegenden Bestandteile) S e p t i m e n a c c o r d e, F ü n f k l ä n g e heifsen auch N o n e n-accorde. Die einzelnen Bestandteile nennt man die S t i m m e n des Accordes. Von allen Accorden kommen die D r e i k l ä n g e bei weitem am meisten zur Anwendung. Die Accorde werden am häufigsten vierstimmig gebraucht, (entsprechend den vier natürlichen menschlichen Stimmen; man benennt die vier Accordstimmen auch mit den Namen der menschlichen Stimmgattungen: Sopran, Alt, Tenor, Bafs). Da der Dreiklang aber nur d r e i verschiedene Bestandteile hat, so mufs bei vierstimmigem Gebrauch ein Bestandteil verdoppelt werden.

In der Regel verdoppelt man den G r u n d t o n, als den wichtigsten Ton des Accordes.

Da der Dreiklang aus drei verschiedenen Bestandteilen besteht und jeder derselben als Oberstimme auftreten kann, so kann der Dreiklang in drei verschiedenen L a g e n erscheinen, in der Grund-, Terzen- und Quintenlage. Das folgende Beispiel stellt Dreiklänge in ihren verschiedenen Lagen in vierstimmiger Setzweise dar:



Äufsere und innere Stimmen. Enge Harmonie, weite Harmonie.

Die tiefste und die höchste Stimme eines Accordes heifsen seine ä u f s e r n Stimmen; die dazwischen liegenden heifsen seine M i t t e l s t i m m e n. Liegen bei einem Accorde die drei obern Stimmen so nahe als möglich beisammen d. h. so enge, dafs keine Accordbestandteile mehr dazwischen treten können, so hat der Accord die e n g e H a r m o n i e. Kann man aber zwischen die drei obern Stimmen noch Accordbestandteile legen, so hat der Accord die w e i t e Harmonie. Von letzterer gilt die Regel: Die M i t t e l s t i m m e n d ü r f e n b e i w e i t e r H a r m o n i e n i c h t ü b e r e i n e O k t a v e a u s e i n a n d e r l i e g e n. D i e B a f s s t i m m e s o w o h l w i e d i e O b e r s t i m m e d ü r f e n v o n d e r i h r z u n ä c h s t l i e g e n d e n S t i m m e m e h r a l s e i n e O k t a v e e n t f e r n t l i e g e n.



Verschiedene Arten von Dreiklängen. Stellung derselben in Dur und Moll.

Die drei Bestandteile eines Dreiklanges sind: Grundton, Terz und Quinte. Diese bilden zu einander drei Intervalle.

Grundton und Terz bilden das Intervall einer Terz (Grundterz); die Terz des Dreiklanges bildet mit der Quinte ebenfalls eine Terz (Nebenterz); Grundton und Quinte bilden das Intervall einer Quinte. Errichtet man auf den einzelnen Stufen einer Dur- und einer Molltonleiter leitereigene Dreiklänge (d. h. solche, welche aus den Tönen der gewählten Tonleiter gebildet sind), so wird man erkennen, dafs die obengenannten drei Intervalle des Dreiklanges nicht bei allen Dreiklängen gleich grofs, die Dreiklänge mithin verschieden sind.



a) Der Dreiklang auf der 1. Stufe der Durtonleiter hat eine grofse Grundterz und eine kleine Nebenterz, mithin eine reine Quinte; solche Dreiklänge heifsen harte oder Durdreiklänge. Es steht ein solcher Dreiklang auch auf der 4. und 5. Stufe der Dur- und auf der 5. und 6. Stufe der Molltonleiter.

b) Auf der 2. Stufe der Durtonleiter steht ein Dreiklang mit kleiner Grundterz und grofser Nebenterz; solche Dreiklänge heifsen weiche oder Molldreiklänge. Weiche Dreiklänge finden sich aufser auf der 2. Stufe der Durtonleiter noch auf deren 3. und 6. Stufe, sowie auf der 1. und 4. Stufe der Molltonleiter. — Harte und weiche Dreiklänge nennt man ihrer reinen Quinte wegen reine Dreiklänge.

c) der Dreiklang auf der 7. Stufe der Durtonleiter hat eine kleine Grund- und Nebenterz; da diese beiden Terzen sich zu einer verminderten Quinte ergänzen, so heifst der Dreiklang ein verminderter. Solcher Dreiklänge gibt es in Dur nur einen, in Moll dagegen zwei, auf der 2. und 7. Stufe.

d) Auf der 3. Stufe der Molltonleiter endlich findet sich ein Dreiklang mit grofser Grund- und Nebenterz. Diese beiden Terzen bilden in ihrer Zusammensetzung eine übermäfsige Quinte, weshalb der Dreiklang ein übermäfsiger genannt wird.

In einer Durtonart kommen also 3 harte, 3 weiche und 1 verminderter Dreiklang vor; in einer Molltonart 2 harte, 2 weiche, 2 verminderte und 1 übermäfsiger Dreiklang. Ein harter Dreiklang kann aufgefafst werden als Dreiklang der 1., 4. und 5. Stufe einer Durtonart und als Dreiklang der 5. und 6. Stufe einer Molltonart; ein weicher kann sein Dreiklang der 2., 3. und 6. Stufe einer Durtonart und der 1. und 4. Stufe einer Molltonart. — Beide Arten von Dreiklängen können also 5 Tonarten angehören, nämlich 3 Dur- und 2 Molltonarten; ein verminderter Dreiklang kann 3 Tonarten angehören, einer Dur- und zwei Molltonarten; ein übermäfsiger Dreiklang kann nur einer Molltonart angehören.

Aufgabe: Welchen Tonarten gehört der harte Dreiklang auf *e, f, as,*

---

*) Die Accorde in den Molltonarten werden aus den Tönen der harmonischen Tonleiter gebildet. Vergl. die Fufsnote S. 14.

des, fis, cis an und wo haben diese Dreiklänge in den aufzusuchenden Tonarten ihre Stellung? Man beantworte dieselben Fragen mit Bezug auf den weichen Dreiklang von *c, g, dis, gis, es* und *as*, ferner mit Bezug auf den verminderten Dreiklang von *c, h, cis, dis, f* und *g*, und schliefslich mit Bezug auf den übermäfsigen Dreiklang von *c, e, g, h, des, es, ges, b!*

Aufgabe: Von folgenden Dreiklängen soll angegeben werden 1. die Art, 2. die Lage, 3. der verdoppelte Bestandteil, 4. der fehlende Bestandteil, 5. ob enge oder weite Harmonie!



Aufgabe: Von folgenden Accorden beantworte man dieselben Fragen und aufserdem noch, ob die Accorde Grundaccorde oder Umkehrungen sind!



Aufgabe: Man beurteile folgende Accorde!



— Von den Dreiklängen einer Tonart werden die auf der 1., 4. und 5. Stufe am häufigsten gebraucht; deshalb nennt man sie die Hauptdreiklänge, Haupt- und Nebendreiklänge.

während die Dreiklänge auf den übrigen Stufen Nebendreiklänge genannt werden. Den Dreiklang der 1. Stufe nennt man den tonischen Dreiklang, den der 5. Stufe den Dominantendreiklang und den auf der 4. Stufe den Subdominantendreiklang. In Dur sind die Hauptdreiklänge sämtlich harte, in Moll ist nur der Dominantendreiklang ein harter, die beiden andern Hauptdreiklänge sind weiche.

Aufgabe: Man schreibe die Hauptdreiklänge aus den Dur- und Molltonarten, welche 2, 3, 4 und 5 Vorzeichnungen haben, in ihren verschiedenen Lagen auf!

Wie heifsen die Nebendreiklänge aus *As*- und *H*-dur, aus *C*-, *E*- und *Fis*-moll?

Von der Accordverbindung.

Accordverbindung. Harmonieschritt, Stimmschritt.

Die Harmonielehre lehrt nicht nur die einzelnen Harmonieen oder Accorde kennen, sondern, was weit wichtiger ist, sie lehrt deren kunstgerechte Verbindung.

Unter Accordverbindung versteht man die unter Beachtung der bestehenden Kunstregeln sich vollziehende Aufeinanderfolge verschiedener Accorde.

Es kann nicht als eine Accordverbindung angesehen werden, wenn derselbe Accord in seinen verschiedenen Gestalten nacheinander auftritt. Von folgenden Beispielen enthalten also die beiden ersten keine Accordverbindung, das dritte aber zeigt eine solche.



Bei einer Accordverbindung schreitet jede Harmonie zu der folgenden Harmonie. Dieses Fortschreiten nennt man Harmonieschritt. Die Gröfse des Harmonieschrittes wird bestimmt durch das Intervall, das die Grundtöne der verbundenen Accorde zu einander bilden. In dem oben angeführten Beispiele c) ist bei 1 die *C*-Harmonie; diese schreitet fort zu der *G*-Harmonie, die *C*-Harmonie hat also den Harmonieschritt einer steigenden reinen Quinte ausgeführt. Die *G*-Harmonie schreitet zur *A*-Harmonie; die 2. Harmonie hat zur 3. also den Harmonieschritt einer steigenden grofsen Sekunde gemacht. — Wenn die aufeinander folgenden Accorde Grundaccorde sind, so sind die Harmonieschritte leicht zu erkennen, weil die Bafsstimme stets den Grundton der verbundenen Harmonieen bildet und darum auch das durch die Grundtöne gebildete Intervall, also den Harmonieschritt, zeigt. Werden aber umgekehrte Accorde miteinander verbunden, so sind die Harmonieschritte schwieriger zu erkennen; man mufs dann zuerst die Grundtöne der zu einander fortschreitenden Harmonieen aufsuchen und dann deren Abstand von einander bestimmen.

Bei dem Fortschreiten einer Harmonie zu der folgenden schreitet jede Stimme des Accordes zu derselben Stimme des folgenden Accordes. Dieses Fortschreiten der Stimmen nennt man Stimmschritt. Die Gröfse des Stimmschrittes ist bestimmt durch den Abstand der beiden unmittelbar aufeinander folgenden Töne derselben Stimme.

Beispiel:



In nebenstehendem Beispiele macht der Sopran den Stimmschritt einer fallenden kleinen Sekunde, der Alt den Schritt einer reinen Prime, der Tenor den einer fallenden grofsen Sekunde und der Bafs den Schritt einer steigenden reinen Quinte.

Bei der Verbindung zweier Accorde werden soviele Stimmschritte ausgeführt, als die Accorde Stimmen haben.

Aufgabe: Welche Harmonieschritte zeigen folgende Beispiele?

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

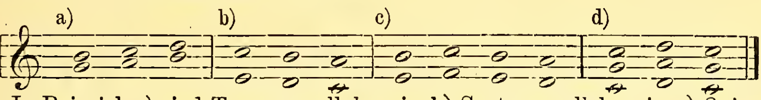
Bewegung der Stimmen; gerade, Gegen- und Seitenbewegung.

Das gegenseitige Verhältnis bei der Bewegung der Stimmen kann ein dreifaches sein: a) Es können zwei oder mehrere Stimmen in derselben Richtung miteinander fortschreiten; sie haben dann die gerade Bewegung.

Beispiel:



Schreiten die Stimmen bei der geraden Bewegung nicht nur in derselben Richtung, sondern auch in denselben Intervallen fort, so haben die Stimmen parallele Bewegung. Beispiel:



In Beispiel a) sind Terzenparallelen, in b) Sextenparallelen, in c) Quintenparallelen, in d) Quarten-, Quinten- und Oktavenparallelen.

Regel: Das parallele Fortschreiten zweier Stimmen in reinen Quinten oder in reinen Oktaven ist verboten.

Anmerkung. (Das in dieser Anmerkung Enthaltene wird in manchen Partien von Schülern dieser Stufe noch nicht verstanden werden. Es ist an dieser Stelle geboten worden, weil hier die Regel über das Oktaven- und Quinten-Verbot ausgesprochen ist und mag für alle spätern Fälle genügen.)

* Der Grund für das Verbot der Oktavenparallelen ist wohl darin zu suchen, dafs die grofse Unselbständigkeit der Stimmführung, welche der Parallel-Bewegung überhaupt anhaftet, bei den Oktaven-Parallelen unstreitig am grellsten hervortritt, da bei andern Parallelfortschreitungen die einzelnen Stimmen doch wenigstens verschiedene Töne zu Gehör bringen, während bei Oktaven-Parallelen auch dieser äufserst geringe Grad von Selbständigkeit noch fehlt. Das Verbot der Oktaven-Parallelen bezieht sich übrigens nur auf solche Stellen, in denen zwei Stimmen momentan ihre sonst selbständige Führung aufgeben und in einem einzigen Falle oder in ganz wenigen Fällen in Oktaven einherschreiten, z. B.:



*Riemann: der Grund ist die allzugroße Verstärkung der beiden Stimmen zur Wirkung einer einzigen

c)



Keineswegs ist aber das als eine Übertretung des Oktaven-Verbotes anzusehen, wenn 1. alle Stimmen zur prägnanten Hervorhebung einer Melodie in Oktaven gehen; Beisp. a) 2. wenn die Oberstimme oder der Bass, um ein stärkeres Hervortreten dieser Hauptstimmen zu ermöglichen, in Oktaven geführt werden; Beisp. b) 3. wenn es sich um ein beabsichtigtes stärkeres Hervorheben irgendwelcher Stimmen handelt; Beisp. c).













Wenn zwei Stimmen, die das Intervall einer Oktave bilden, **reine Primenschritte** machen, so ist das keine eigentliche Oktavenparallele, da kein wirkliches Fortschreiten zu andern Tönen stattfindet; trotzdem lautet es in dem Falle nicht gut, wenn die Stimmen **gleichen** Rhythmus haben (Beisp. a) und es empfiehlt sich dann, eine andere Stimmführung (b) oder eine ganz andere Harmonisierung zu wählen (c und d).





Weniger störend ist dieses Fortschreiten auf dem nämlichen Ton, wenn die betr. Stimmen verschiedenen Rhythmus haben. Beisp.:



Wenn eine kurze Pause die Parallel-Fortschreitung unterbricht, so ist letztere für das Auge wohl nicht vorhanden; das Ohr faſst dieselbe aber dennoch auf und deshalb ist sie nicht gestattet. Beisp.:



Auch Vorhalte heben Oktaven-Parallelen nur fürs Auge auf, für das Ohr bleiben sie bestehen. Beisp.:



Bei Quinten-Parallelen wirken die Vorhalte oft sehr befriedigend und können dann natürlich gestattet werden; doch muſs das Ohr jeden einzelnen Fall beurteilen. Man vergleiche folgende Stellen miteinander und man wird finden, daſs a) recht wohllautend, b) und c) dagegen unerträglich ist. Die befriedigende Wirkung bei a) darf man dem Umstande zuschreiben, daſs der Septimenvorhalt (2. und 3. Stimme) immer sehr angenehm lautet, ferner daſs der Vorhalt stets vor dem Grundton des Accordes erscheint und daſs die äuſsern Stimmen beständig in angenehm wirkenden Terzen miteinander gehen. Die üble Wirkung bei b) ist groſsenteils darauf zurück zu führen, daſs die durch die Vorhalte zu verhütenden Quinten in den äuſsern Stimmen liegen und daſs die Vorhalte stets vor der Quinte des Accordes erscheinen, wo sie

bekanntlich am wenigsten angenehm lauten (vergl. das Kapitel über die Vorhalte); bei c) wirkt außer dem zuletzt genannten Umstande auch noch das ungünstig, daß die durch die Vorhalte verursachten Accordgestalten die Form der zweiten Umkehrung eines Dreiklangs haben, die in dieser mehrmaligen unmotivierten Aufeinanderfolge übel wirken muß. Also nochmals: Das musikalisch wohl geschulte Ohr hat stets in sorgfältigster Weise solche Fälle zu prüfen.



Bezüglich des Quinten-Verbots noch folgendes: Die ältesten uns erhaltenen Beispiele einer Mehrstimmigkeit zeigen uns ein Nebeneinandergehen der Stimmen in Oktaven, Quinten und Quarten (Organum Hucbald's, 10. Jahrhundert). Die Erklärung dafür ergibt sich daraus, daß man auf mathematischem Wege diese drei Intervalle als diejenigen erkannt hatte, welche sich durch die einfachsten Zahlenverhältnisse (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4) ausdrücken ließen (siehe die 2. Fußnote S. 2) und die man deswegen für die vollkommensten Zusammenklänge sowohl an und für sich, als auch in ihrer Verbindung ansah. Indes mußte doch bald durch zahlreiche Versuche von Zusammenklängen durch das Ohr erkannt worden sein, daß es weit angenehmere Zusammenklänge gebe, als diejenigen, welche man auf Grund mathematischer Berechnung bisheran für die vollkommensten gehalten hatte; denn schon Guido von Arezzo (11. Jahrhundert) fand die Quintenfortschreitungen unschön und verwarf dieselben; Marchettus von Padua und Johannes de Muris (Anfang des 14. Jahrh.) stellten das förmliche Verbot der Quinten- und Oktavenparallelen auf. Was seitdem zur Begründung dieses Verbotes gesagt und geschrieben worden, ist teils so wenig begründend, teils so weit auseinandergehend, teils so umfangreich, daß die Mitteilung auch nur des Hauptsächlichen für den Schüler nur verwirrend wirken muß. Des Schüler muß sich deshalb damit bescheiden, den großen Meistern alter und neuer Zeit es nachzutun, die, mit feinstem Gefühl und Geschmack ausgerüstet, diese Parallel-Fortschreitungen stets als unschön

hingestellt und sie deshalb gemieden haben. — Wenn wir aber in den Werken auch der bedeutendsten Meister hie und da Quintenfortschreitungen finden, so mögen wir bedenken, dafs diese Meister sich wohl bewufst waren, wo sie die Schranken bestehender Vorschriften durchbrechen durften, um einen besonderen Effekt zu erreichen, und es erwächst aus einem solchen Vorkommnis für den Schüler keineswegs das Recht, sich zur Entschuldigung für seine Schwächen auf das Beispiel vorzüglicher Tonsetzer zu berufen. — Wenn aber neuere hervorragende Tonsetzer die bestehenden Regeln so verletzen wie z. B. Verdi in seinem Requiem, so kann das keineswegs zur Nachahmung empfohlen werden, und jedes richtig urteilende Ohr wird die nachfolgende Stelle mehr sonderbar als schön finden.

Verdi.

O - - - - ro supplex et ac - cli - nis,

cor con - tri - tum qua - si ci - nis,

Aufgabe: Wo sind in dem folgenden Beispiele verbotene Fortschreitungen?



b) Die Stimmen können auch in entgegengesetzter Richtung fortschreiten; sie haben dann Gegenbewegung. Die Gegenbewegung soll häufig angewendet werden, weil sie gegen verbotene Parallelen schützt und den Stimmen in ihrer Fortschreitung eine gewisse Selbständigkeit verleiht.



c) Von zwei oder mehreren Stimmen kann auch eine auf ihrem Tone verharren, während die andern Stimmen in beliebiger Richtung fortschreiten; in diesem Falle haben die Stimmen Seitenbewegung.



Aufgabe: Man suche in Tonstücken die verschiedenen Arten der Stimmbewegung auf!

Die Accorde, welche mit einander verbunden werden sollen, können entweder aus völlig verschiedenen Tönen bestehen, oder sie können einen oder mehrere Bestandteile mit einander gemein haben.



1, 2, 3 haben keinen gemeinschaftlichen Bestandteil, ebenso 5, 6 und 7; dagegen haben 3, 4 und 5 einen Bestandteil gemeinsam.



1, 2, 3, 4, 5, ferner 6, 7, 8 und 9 haben keinen gemeinsamen Bestandteil.

c) Mozart. (Priestermarsch aus der Zauberflöte).



Von den 6 eingeklammerten Accorden haben die sich unmittelbar folgenden keinen gemeinsamen Bestandteil.

Accordfolgen ohne gemeinsamen Bestandteil klingen in der Regel fremdartiger, härter, auch feierlicher, als solche mit gemeinsamen Tönen. Von Accorden der letztern Art, gilt die Regel: Die gemeinsamen Töne zweier aufeinanderfolgenden Harmonieen werden in denselben Stimmen beibehalten; die andern Töne machen die kleinsten Stimmschritte. Vergleiche die Beispiele a) und b).

Verbindung der Hauptdreiklänge.

Zu den einfachsten Accordverbindungen eignen sich am besten die Hauptdreiklänge. Von diesen hat der tonische Dreiklang mit jedem der beiden andern einen Ton gemein. Der **Grundton** des tonischen Dreiklanges ist Quinte des Subdominantendreiklanges und die **Quinte** des tonischen Dreiklangs ist Grundton des Dominantendreiklanges. Bei der Verbindung des tonischen Dreiklanges mit einem der andern Hauptdreiklänge wird also die vorhin ausgesprochene Regel zu beachten sein.

Verbindung des tonischen u. des Dominantendreiklanges. Ganzschlufs.

Anmerkung: Bei den nun folgenden Accordverbindungen werden bis zu eingehendern Belehrungen über die Umkehrungen nur **Grundaccorde** zur Verwendung gelangen. Wo doch hie und da eine Umkehrung zur Anwendung kommt, geschieht es, um gangbare musikalische Formen schon frühe einzuprägen und dadurch das Gefühl für gute Harmonisicrung und für geschmackvolle rhythmische Abrundung zu wecken und zu bilden. Er wird an den betreffenden Stellen jedesmal die unumgänglich nötige Belehrung eingeflochten werden.



Der nebenstehende Accord ist der tonische Dreiklang aus *C*-Dur in der Grundlage in enger Harmonie; derselbe soll mit dem Dominantendreiklang verbunden werden. Um die regelrechte Verbindung herzustellen, beantworte man folgende Fragen:

1. Wie heifsen die Töne der einzelnen Stimmen?
2. Wie heifst der Ton, welchen der Accord mit dem Dominantendreiklang aus *C*-Dur gemeinsam hat?
3. In welcher Stimme liegt dieser Ton?
4. In welcher Stimme mufs der Regel nach dieser Ton in dem anzuschliefsenden Dominantaccorde liegen?
5. Wie mufs der Bafston des neuen Accordes heifsen? (Vergl. die vorstehende Anmerkung.)
6. Welche Töne des Dominantendreiklanges fehlen noch nach Feststellung des gemeinsamen Tones und des Bafstones?
7. In welche Stimmen werden diese Töne gelegt werden müssen, wenn die kleinsten Stimmschritte (vergl. die Regel) angewendet werden sollen?

Also ergibt sich für den Dominantaccord folgende Gestalt:



Die Verbindung beider Accorde wird sich also folgendermafsen gestalten:



NB. Es hätte beim zweiten Accord auch das tiefe (grofse) *G* gewählt werden können; es ist aber das **kleine** *g* genommen worden, weil es dadurch möglich wurde, den Bafs in **Gegenbewegung** zu den übrigen Stimmen zu bringen.

Wenn man sich die vorstehende Accordverbindung zu Gehör bringt, so ist das Ohr nicht befriedigt. Das $\bar{h}$ in der Oberstimme des zweiten Accordes strebt wieder nach $\bar{\bar{c}}$ zurück; deshalb nennt man diesen Ton (und überhaupt die **Terz des Dominantendreiklangs Strebe-** oder **Leitton.** Läfst man nun das $\bar{h}$, seinem Streben folgend, nach $\bar{\bar{c}}$ fortschreiten, so erscheint unter dem $\bar{c}$ als Accord wieder die tonische Harmonie in ihrer ersten Gestalt und die ganze Verbindung wird sich folgendermafsen darstellen:

Um über diese kleine Accordverbindung sich möglichst grofse Klarheit zu verschaffen, beantworte man noch folgende Fragen:

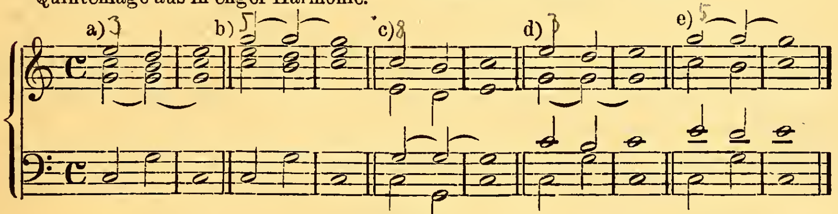
1. Was für Harmonieschritte zeigt die Verbindung?
2. Welche Stimmschritte kommen vor?
3. Welche Bewegung zeigen die einzelnen Stimmenpaare?

Man nennt diese Verbindung den Ganzschlufs oder authentischen Schlufs. Unter Ganzschlufs versteht man denjenigen Schlufs, bei welchem dem Schlufsaccord, (also dem tonischen Dreiklang) die Dominantharmonie vorausgeht. Der Ganzschlufs besteht also eigentlich nur aus zwei Accorden, der Dominant- und der tonischen Harmonie. Man kann aber eine Accordverbindung nicht wohl mit der Dominantharmonie beginnen, weil man dann im Ungewissen über die Tonart bleibt. Da beim Beginn und am Schlusse einer abgeschlossenen Accordverbindung die Tonart am klarsten sich ausprägen mufs, **beginnt** und **schliefst** man jede derartige Verbindung mit dem tonischen Dreiklang. Auch die **metrische** Gestaltung ist bei dieser Accordverbindung wohl zu beachten, d. h. die Anordnung der Accorde mitbezug auf die schweren und leichten Taktzeiten; den Schlufsaccord legt man auf eine **betonte** (schwere) Zeit, weil diese die Ruhe versinnbildet, während die unbetonte (leichte) Zeit die Bewegung darstellt; der dem Schlufsaccord voranfgehende Accord soll auf die **leichte** Zeit fallen. Für den Ganzschlufs wäre also eine der folgenden metrischen Fassungen zu wählen:

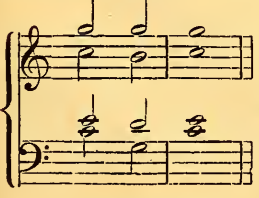


Nach dem Voraufgeschickten wird es leicht sein, den Ganzschlufs von der Terzen- und Quintenlage aus darzustellen, sowie denselben in **weiter** Harmonie zu notieren. Die nachfolgenden Beispiele geben die Muster dazu.

Ganzschlufs von der Terzen- und Quintenlage aus in enger Harmonie. — Ganzschlufs in weiter Harmonie.



Beispiel e) wird für die Darstellung auf dem Klavier in folgender Weise zu notieren sein:



Aufgabe: Man schreibe den Ganzschlufs von den verschiedenen Lagen aus in vielen Dur- und Molltonarten in enger und in weiter Harmonie auf!

Verbindung des tonischen u. des Subdominantendreiklanges. Plagalschlufs.

In ebenso gute Verbindung lassen sich der tonische und der Subdominantendreiklang bringen. Die hier folgenden Beispiele dieser Verbindung bedürfen nach dem Voraufgegangenen keiner Erklärung. — Man nennt diese Verbindung den Plagalschlufs. Unter Plagalschlufs versteht man diejenige Schlufsweise, bei welcher dem Schlufsaccord (dem tonischen Dreiklange) der Subdominantendreiklang voraufgeht. Er besteht also auch, wie der Ganzschlufs, aus zwei Accorden, dem Subdominantendreiklang und dem ihm folgenden tonischen Dreiklang; die metrischen Bedingungen sind dieselben wie beim Ganzchlufs. Wenn in den folgenden Beispielen der Plagalschlufs stets mit dem tonischen Dreiklang beginnt, so findet das seine Erklärung in dem, was bei der Vorführung des Ganzschlusses darüber gesagt worden ist.

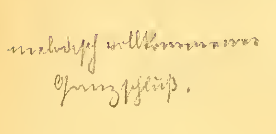
Der Plagalschlufs in der Grund-, Terzen- und Quintenlage:



In Dur klingt diese Verbindung kräftiger, als in Moll, weil bei letzterm nur weiche Dreiklänge angewendet werden, während in Dur nur harte Dreiklänge zur Anwendung kommen. Weil dieser Schlufs sehr häufig bei Kirchenstücken gebraucht wird, nennt man ihn auch Kirchenschlufs.

Andere Oberstimmen zum Ganzschlufs.

Wenn man sich den Ganz- oder den Plagalschlufs in den verschiedenen Lagen zu Gehör bringt, so wird man erkennen, dafs diejenigen Beispiele am meisten befriedigen, bei welchem der Schlufsaccord in der Grundlage erscheint. — Man kann nun auch den Ganzschlufs von der Terzen- und Quintenlage aus so gestalten, dafs der Schlufsaccord in der Grundlage erscheint. Freilich wird man hierbei die Regel über das Beibehalten des gemeinsamen Tones nicht immer beachten können. Beispiel:

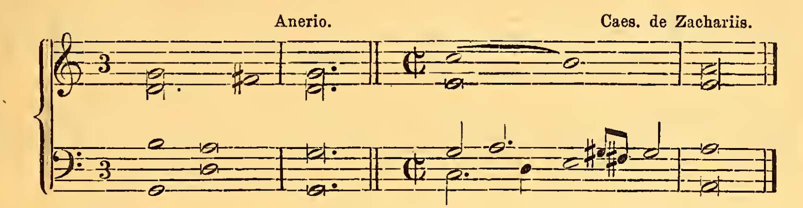




In vorstehendem Beispiel heifst die Oberstimme 3, 2, 1. In Beispiel a) schreitet die 2. Stimme $\overline{fis}$ des zweiten Accordes ihrem Streben gemäfs fort nach $\overline{g}$, die 3. Stimme enthält den gemeinsamen Ton, den sie im Schlufs-

accord beibehält; da nun auch die erste Stimme $\bar{a}$ des zweiten Accordes nach $\bar{g}$ fortschreitet, so erscheint der letzte Accord ohne Terz. Um denselben volltönender zu erhalten, läſst man die zweite Stimme des Dominantaccordes, statt sie ihrem Streben gemäſs nach $\bar{g}$ zu führen, zur Quinte $\bar{d}$ des folgenden Accordes fortschreiten; es kann dies unbedenklich geschehen, weil der von dem $\overline{fis}$ erstrebte Ton $\bar{g}$ von der **ersten** Stimme ohnehin gebracht wird. Die dritte Stimme $\bar{d}$ des zweiten Accordes kann nun zur Terz *h* im Schluſsaccord geführt werden.

Anmerkung: Die mittelalterlichen Tonsetzer liebten es, den Schluſsaccord **ohne** Terz auftreten zu lassen.



In weiter Harmonie gestaltet sich der Schluſsaccord anders:



NB. Hier **muſs** das *fis* seinem Streben gemäſs nach *g* geführt werden, weil keine andere Stimme den erstrebten Ton bringt; daher kommt es, daſs der letzte Accord unvollständig bleibt.

Auch von der Quintenlage aus läſst sich eine Oberstimme für den Ganzschluſs finden, welche den Schluſsaccord in der Grundlage erscheinen läſst.



Verbindung des Plagal- und Ganzschlusses.

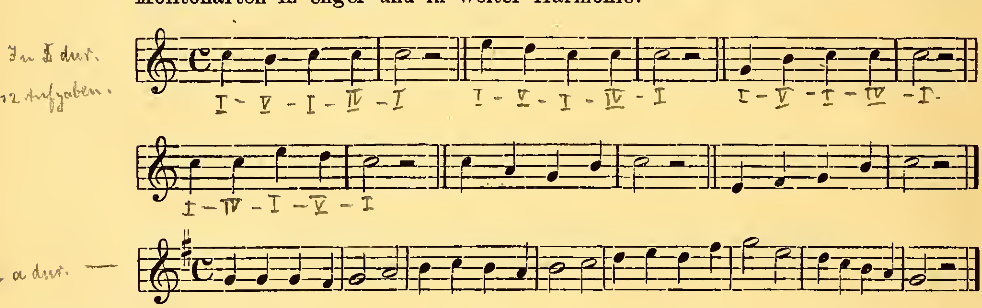
Es ist leicht, den Plagal- und Ganzschluſs miteinander zu verbinden; man kann hierbei jeden der beiden Schlüsse an den Anfang der Verbindung stellen. In den folgenden Beispielen ist der Plagalschluſs dem Ganzschluſs voraufgestellt.





NB. Hier bewegen sich vom ersten zum zweiten Accorde alle Stimmen in derselben Richtung; es ist das sehr unselbständig; deshalb ist die Bearbeitung bei b) besser.

Aufgabe: Man bearbeite folgende Oberstimmen in mehreren Dur- und Molltonarten in enger und in weiter Harmonie!



Hauptschlufs

Durch jede Verbindung des Plagal- und Ganzschlusses werden alle Töne der Tonleiter zu Gehör gebracht; eine solche Verbindung eignet sich also gut dazu, die Tonart recht deutlich vorzuführen. Es läfst sich indes die Tonart noch kürzer und ebenso deutlich darstellen durch unmittelbare Aufeinanderfolge der drei Hauptdreiklänge (also ohne Dazwischenschieben des tonischen Dreiklanges).

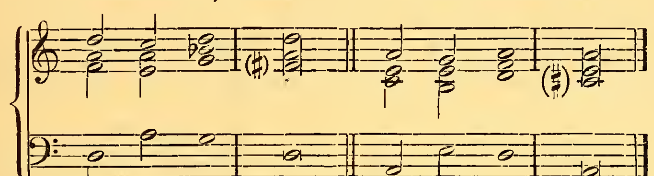
Beispiel:





Die vorstehende Verbindung nennt man den Hauptschlufs. Unter dem Hauptschlufs versteht man diejenige Schlufsweise, bei welcher dem Schlufsaccord die beiden andern Hauptdreiklänge unmittelbar vorausgehen. Die Aufeinanderfolge kann eine doppelte sein, nämlich: 1) Subdominanten-, Dominanten-, tonischer Dreiklang oder 2) Dominanten-, Subdominanten-, tonischer Dreiklang. In den vorstehenden Beispielen ist die erste Aufeinanderfolge gewählt; die ältern Tonsetzer wählten (in den damals gebräuchlichen alten Tonarten, den sogenannten Kirchentonarten) häufig die zweite Aufeinanderfolge:

I-IV-V-I.
I-V-IV-I.

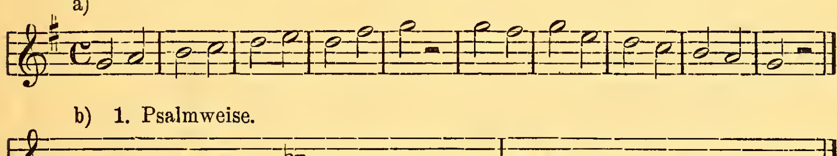


Aufgabe. Man untersuche, ob sich folgende Oberstimmen für den Hauptschlufs eignen!



Aufgabe. Man begleite folgende Melodieen in enger und in weiter Harmonie in Dur und Moll!

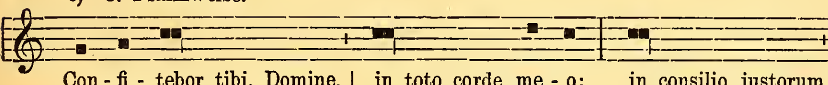
a)

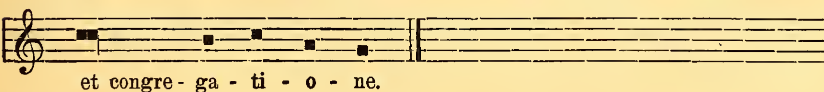


b) 1. Psalmweise.

Di-xit Dominus Do-mi-no me-o: sede a dex-tris me-is.

c) 8. Psalmweise.





d) 2. Psalmweise.

Be - a - tus vir | qui timet Do - mi-num: in mandatis ejus vo-let ni-mis.

e)

f)

g)

h) †

† Anfang so zu behandeln!

etc.

Einschalten. 1.) Nebendreiklänge S. 44. 2.) Umkehrungen der Dreiklänge S. 58.

Von den Vierklängen oder Septimen-Accorden.

Bildung des Septimenaccordes.

Wenn man einem Dreiklange noch eine Terz zufügt, so entsteht ein Vierklang oder Septimenaccord. Da es verschiedene Dreiklänge gibt und über denselben in Dur und Moll auch verschiedene Terzen liegen, so mufs es auch verschiedene Septimenaccorde geben. Man betrachte und vergleiche folgende auf sämtlichen Stufen einer Dur- und Molltonleiter errichteten Septimenaccorde.



Verschiedene Arten des Septimenaccordes.

1. Auf der 1. Stufe der Durtonleiter steht ein harter Dreiklang, dem eine grofse Terz zugefügt ist; dieser Accord heifst harter Septimenaccord. Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonleiter stehen harte Septimenaccorde? I, IV Dur

2. Auf der 2. Stufe der Durtonleiter steht ein weicher Dreiklang, dem eine kleine Terz zugefügt ist; der entstandene Accord ist ein weicher Septimenaccord. Man gebe an, auf welchen andern Stufen der Dur- und Molltonleiter weiche Septimenaccorde stehen!

3. Auf der 5. Stufe der Durtonleiter steht ein harter Dreiklang, dem eine kleine Terz beigefügt ist. Ein so gebildeter Septimenaccord heifst Hauptseptimenaccord. Wo finden sich solche Accorde?

4. Auf der 7. Stufe der Durtonleiter steht ein verminderter Dreiklang, dem eine grofse Terz zugesetzt ist; ein solcher Accord heifst kleiner Septimenaccord. Man untersuche, auf welchen Stufen der Dur- und Molltonleiter solche Accorde zu finden sind!

5. Auf der 1. Stufe der Molltonleiter steht ein weicher Dreiklang, dem eine grofse Terz zugefügt ist; ein solcher Accord ist ein gemischter Septimenaccord. Gibt es in Dur und Moll aufser diesem noch andere gemischte Septimenaccorde?

6. Auf der 3. Stufe in Moll steht ein übermäfsiger Dreiklang mit einer zugefügten kleinen Terz; ein solcher Accord heifst übermäfsiger Septimenaccord.

7. Auf der 7. Stufe der Molltonleiter steht ein verminderter Dreiklang, dem eine kleine Terz zugefügt ist; ein solcher Accord heifst verminderter Septimenaccord.

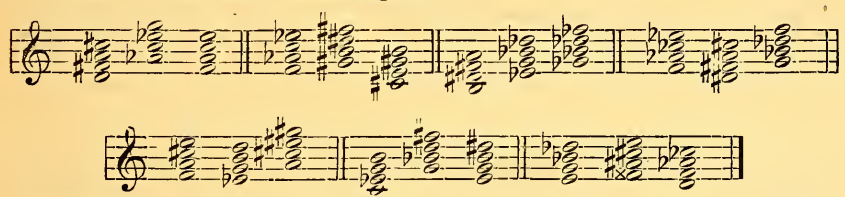
Man bemerkt, dafs in Dur nur vier Arten der angegebenen Septimenaccorde vorkommen, in Moll dagegen alle Arten.

Aufgaben:

1. Man gebe aus folgenden Tonarten die verschiedenen Arten von Septimenaccorden an! *E*-, *F*-, *H*-, *As*-dur; *g*-, *cis*-, *es*- und *fis*-moll.

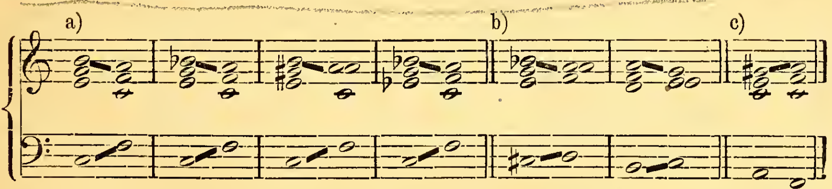
2. Man bilde auf den Tönen *d*, *e*, *fis*, *b* die verschiedenen Septimenaccorde!

3. Von folgenden Septimenaccorden gebe man an, welchen Tonarten und welchen Stufen in denselben sie angehören:



Auflösung des Septimenaccordes.

Der Septimenaccord ist ein dissonierender Accord, d. h. ein solcher Accord, der einer Verbindung mit einem andern Accord bedarf, wenn er befriedigend auf unser Gehör wirken soll. Dieser letztere Accord, auf den der dissonierende Accord bestimmt hinweist, und der demselben notwendig folgen mufs, heifst die Auflösung desselben. Auch der Septimenaccord bedarf einer solchen Auflösung, welche im allgemeinen darin besteht, dafs der Septimenaccord den Harmonieschritt einer steigenden Quarte zu dem folgenden Accord macht; insbesondere ist hierbei auf die Führung der Septime zu achten, welche in der Regel eine Stufe abwärts schreiten mufs. Z. B.:



Bei den Septimenaccorden unter a) geschieht die Auflösung durch den Harmonieschritt einer steigenden Quarte, bei b) aber durch den Harmonieschritt

einer steigenden Sekunde. In beiden Gruppen fiel die Septime um eine Stufe. In dem Beispiel unter c) aber steigt die Septime um eine Stufe.

Der Hauptseptimenaccord.

Von allen Septimenaccorden wird der der 5. Stufe am häufigsten angewendet, weswegen derselbe auch Haupt- oder Dominantseptimenaccord heifst. Derselbe ist gebildet aus dem Dominantendreiklang und der über demselben liegenden kleinen Terz. Bei der Auflösung dieses Septimenaccordes hat man nicht nur das abwärts gerichtete Streben der Septime zu befriedigen, sondern auch das diesem entgegen gesetzte aufwärts gehende Streben der Terz. Die Auflösung des Hauptseptimenaccordes gestaltet sich folgendermafsen,



Da der Septimenaccord vier verschiedene Töne hat, so kann er auch in vier verschiedenen Lagen erscheinen, in der Grund-, Terzen-, Quinten- und Septimenlage:

Soll derselbe vierstimmig gebraucht werden, so bedarf es keiner Verdopplung eines Bestandteiles. Wird aber dennoch ein Bestandteil verdoppelt, so mufs ein anderer dafür ausfallen (Beispiel c, d, h, l, m, n, o). Man darf keinen der strebenden Bestandteile verdoppeln; Grundton und Septime dürfen nicht ausgelassen werden.

Auflösung des Hauptseptimenaccordes in seinen verschiedenen Lagen:



Ganzschlufs mit Anwendung des Hauptseptimenaccordes.

Der Dominantseptimenaccord wird häufig statt des Dominantendreiklanges gebraucht. Besonders oft geschieht das im Ganzschlufs. Man betrachte die folgenden Beispiele!





In Beispiel a. ist der Septimenaccord vollständig, sein Auflösungsaccord unvollständig.

In Beispiel b) dagegen ist der Septimenaccord unvollständig und dessen Auflösungsaccord vollständig.

In Beispiel c) (enge Harmonie) geht die erste Stimme $\bar{\bar{d}}$ nach $\bar{\bar{c}}$, der Strebeton $\bar{h}$ geht auch nach $\bar{\bar{c}}$. Letzteres erscheint also im Schlufsaccorde sowohl in der 1. wie in der 2. Stimme. Es ist nicht empfehlenswert den Strebeton $\bar{h}$ nach $\bar{g}$ abwärts zu führen, wie das früher im Ganzschlusse geschehen ist. (Vergl. Beisp. b), S. 34.) Die Gründe hierfür sind folgende: 1. Das $\bar{g}$ ist im Septimenaccord nicht gehört worden; es wird sich also, wenn es im Schlufsaccord erscheint, sehr bemerklich machen. 2. Das Streben der T e r z des Septimenaccordes ist durch das e n t g e g e n g e s e t z t e Streben der Septime viel kräftiger und bemerkbarer geworden; deswegen läfst man die Terz des Hauptseptimenaccordes am besten nach dem Grundton des tonischen Dreiklanges gehen. — In Beispiel c) (weite Harmonie) bilden die 2. und 3. Stimme der beiden ersten Accorde eine Q u i n t e n p a r a l l e l e; dieselbe wird indes nicht von zwei r e i n e n Quinten gebildet, sondern von einer r e i n e n Quinte und von einer ihr folgenden v e r m i n d e r t e n. Eine solche Parallele ist zulässig, besonders wenn sich, wie hier, die verminderte Quinte der reinen Quinte in f a l l e n d e r Bewegung anschliefst.

Nachschlagende Septime.

Man läfst häufig den Dominantseptimenaccord aus dem Dominantendreiklang entstehen, indem man einen Bestandteil des letztern ausfallen und dafür die Septime eintreten läfst. Dieses spätere Auftreten der Septime nennt man das N a c h s c h l a g e n der Septime. Man wendet das Nachschlagen der Septime an, 1. um nach dem Schlusse hin das Streben zu verstärken, 2. um den Rhythmus zu beleben, z. B. um die Taktzeiten anzugeben, 3. um die Stimmführung schöner zu machen, z. B. um die vorhin besprochenen Quintenparallelen zu vermeiden.

A. Die nachschlagende Septime tritt für den verdoppelten Grundton ein.

a) b)

c)

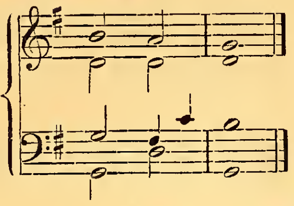
d)

B. Die nachschlagende Septime tritt für die Quinte ein.

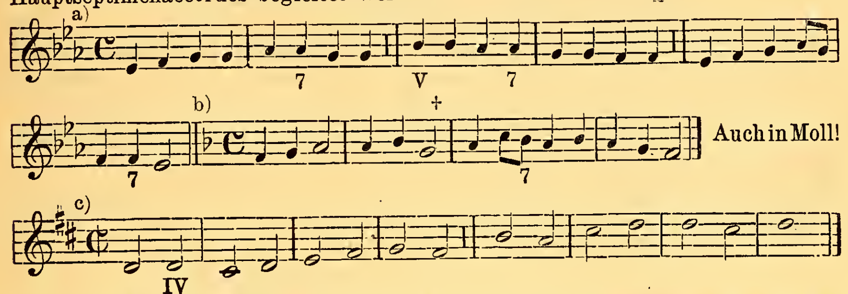


C. Die nachschlagende Septime tritt für die Terz ein. Es geschieht das seltener, weil 1. der Schritt von der Terz zur Septime nicht sehr sangbar ist

(verminderte Quinte), 2. weil beim Eintreten der Septime die Terz des Accordes fehlt, welche man ungern vermifst.

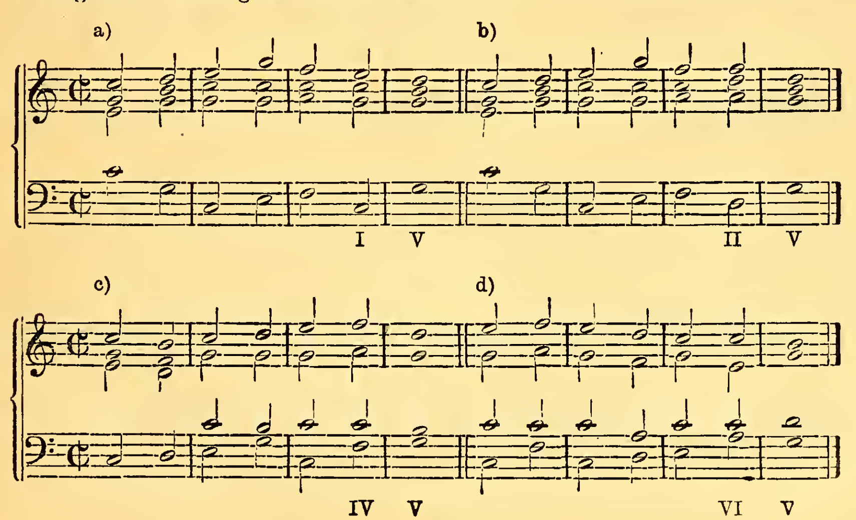


Folgende Melodieen sollen mit Anwendung der Hauptdreiklänge und des Hauptseptimenaccordes begleitet werden!



Anmerkung. An den in Beisp. a) und b) mit + bezeichneten Stellen ist ein Schlufs auf der Dominantenharmonie, der eine andere leitereigene Harmonie vorangeht, gebildet worden. Einen solchen Schlufs nennt man Halbschlufs. Unter Halbschlufs versteht man also einen Abschlufs auf dem Dominantendreiklang, welchem ein anderer leitereigener Accord vorangeht; der Halbschlufs schliefst in der Regel den Vordersatz einer Periode, oder, wenn die Periode mehr als zwei Sätze hat, einen der beiden Vordersätze. Das Beisp. a) ist eine aus drei Sätzen bestehende Periode, von denen der zweite durch den Halbschlufs abgeschlossen wird. Beisp. b) ist eine zweisätzige Periode, von welcher der Vordersatz mit dem Halbschlufs endigt.

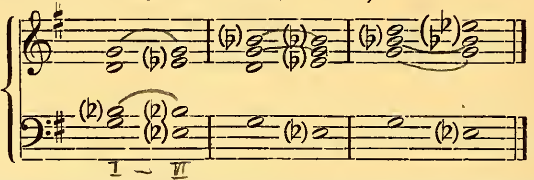
Die folgenden Beispiele zeigen verschiedene Arten des Halbschlusses; die unter dem vorletzten Accord stehende Ziffer zeigt die dem Dominantaccord voraufgehende leitereigene Harmonie an.



Von den Nebendreiklängen.

Die Nebendreiklänge. Anwendung des Dreiklanges der VI.

Obschon die Hauptdreiklänge alle Töne einer Tonart enthalten, so läfst sich doch nur eine sehr beschränkte Anzahl von Melodieen ausschliefslich mit denselben begleiten; es müssen deswegen die Nebendreiklänge zu Hilfe genommen werden. Von diesen läfst sich der auf der 6. Stufe am leichtesten mit dem tonischen Dreiklange verbinden, z. B.:*)



Es enthält diese Verbindung den Harmonieschritt einer fallenden Terz, der, wie man beim Spielen leicht erkennt, von sehr befriedigender Wirkung ist. Schliefst man aber dem Dreiklang der 6. Stufe wieder den tonischen an, so wird man sich überzeugen, 1. dafs der dadurch entstandene Harmonieschritt einer steigenden Terz bei weitem nicht so wohlklingend ist, weshalb derselbe seltener vorkommt, 2. dafs der Dreiklang der VI nicht wie der Dreiklang der IV und V zur Schlufsbildung geeignet ist.



VI – IV

Weil nach dem VI der tonische Dreiklang keinen befriedigenden Abschlufs gewährt, schliefst man vorteilhaft einen der andern Hauptdreiklänge dem VI an. Am besten ist die Aufeinanderfolge des VI und des IV, weil dadurch der wohllautende Harmonieschritt einer fallenden Terz entsteht.



*) In der Folge werden die Dreiklänge nur mit einer römischen Ziffer bezeichnet werden, die Septimenaccorde mit einer römischen Ziffer und einer 7. Also II = Dreiklang der 2. Stufe; V 7 = Hauptseptimenaccord.

Aufgabe. Die Beispiele unter a) und b) bearbeite man auch mit Anwendung der nachschlagenden Septime!

Einen schönern, ruhigern Abschlufs erhalten die Beispiele unter a) und b) dadurch, dafs man im zweiten Takte den Plagalschlufs anbringt, z. B.:



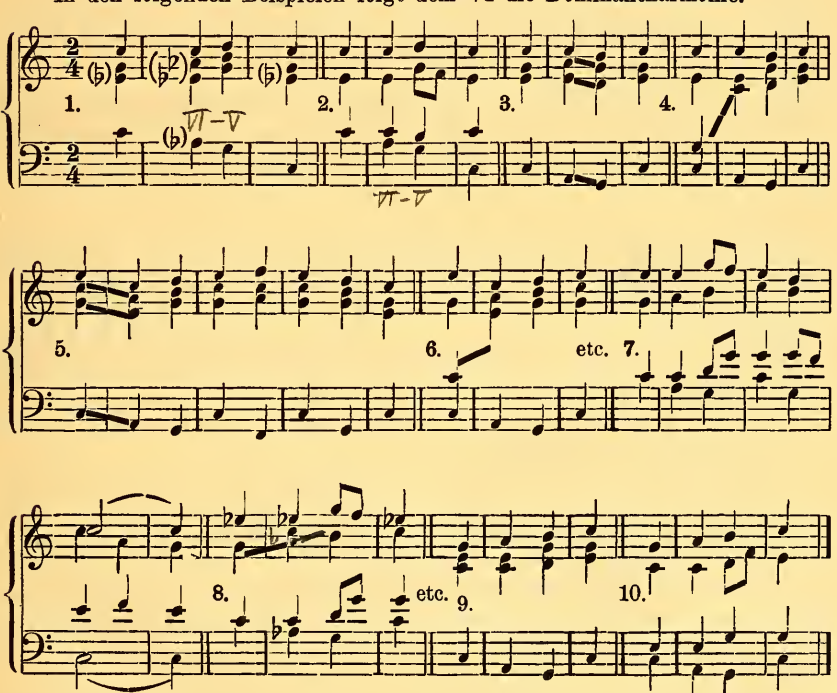
Man bearbeite in dieser Weise die Beispiele unter a) und b)!

Noch ruhiger gestaltet sich der Abschlufs, wenn man im vorletzten Accord den Bafston des vorigen Accordes beibehält. Es liegt dann beim Subdominantendreiklang die Quinte im Bafs; er erscheint also in der zweiten Umkehrung.



Man bearbeite auch in dieser Weise die Beispiele unter a) und b) in vielen Dur- und Molltonarten!

In den folgenden Beispielen folgt dem VI die Dominantharmonie.



Beispiel 1 ist in Moll nicht anzuwenden, wegen des unschönen Schrittes in der zweiten Stimme vom 2. zum 3. Accord *(as—h)*. Die Bearbeitung derselben Melodie in Beisp. 2 in weiter Harmonie eignet sich für Dur und Moll. Man beachte, wie die verbotenen Parallelen, welche sich in Beisp. 3 finden, in Beisp. 4 vermieden sind!

Dasselbe beachte man mit Bezug auf die Beispiele 5 und 6! *)

Aus welchem Grunde läſst man in Beisp. 8 die zweite Stimme des 1. Accordes einen Quartenschritt nach $\bar{\bar{c}}$ machen?

Sind die Beispiele 9 und 10 auch in Moll zu gebrauchen?

Man begleite die Durtonleiter mit den unter den einzelnen Stufen angedeuteten Dreiklängen in enger und in weiter Harmonie!



Trugfortschreitung. Trugschluſs.

Nach dem V läſst man häufig statt des erwarteten I den VI folgen. Man nennt diese Folge eine Trugfortschreitung. (Siehe die Beispiele unter A.) Wird auf dem VI gleichzeitig ein Schluſs gebildet, so heiſst dieser Schluſs ein Trugschluſs. (Beispiele unter B.)

A. (Sämtliche Beispiele sind auch in Moll zu bearbeiten!)



Beispiel 1 u. 2. Man gebe sich Rechenschaft über die beim 2. und 3. Accord angewendete Stimmführung!

Beispiel 3. Wodurch erscheint es angemessen, vom 3. Accord an weite Harmonie zu wählen?

Beispiel 4. Welche Änderung in der Stimmführung wird notwendig, wenn dieses Beispiel in Moll bearbeitet wird?

Beispiel 5. Man beachte in diesem Beispiel die Fortführung des Leittones *cis* nach $\bar{d}$, wodurch im 3. Accord die Terz verdoppelt wird und vergleiche hiermit die drei ersten Beispiele.

---

*) Mit Bezug auf die Beispiele 4 und 6 möge man die Regel merken: Folgen 2 Dreiklänge einander in derselben Lage, so dürfen die gleichen Accordbestandteile nicht in denselben Stimmen liegen.

B. Dritter Satz des Advents-Hymnus. — Fünfter Satz des Liedes: Ach komm o komm, Emanuel!

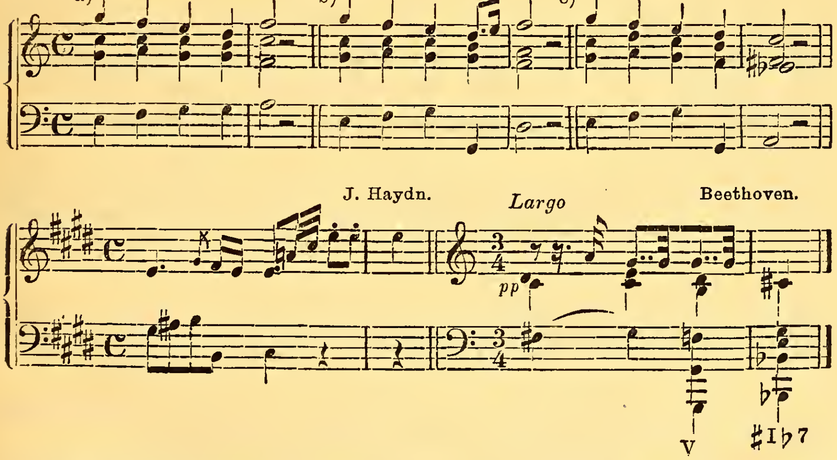
Es ist ein Ros' entsprungen. — Der Tag ist grofs und freudenreich.

Dritter Satz des Liedes: Die ganze Welt, Herr Jesu Christ.





Anmerkung. Unter Trugschlufs hat man sich nicht blofs die Schlufsbildung zu denken, welche durch die Aufeinanderfolge V, VI gebildet wird, sondern auch jede andere Accordfolge, bei der unter den früher genannten metrischen Bedingungen (S. 33) ein anderer als der tonische Dreiklang dem Dominantaccord folgt, z. B.:



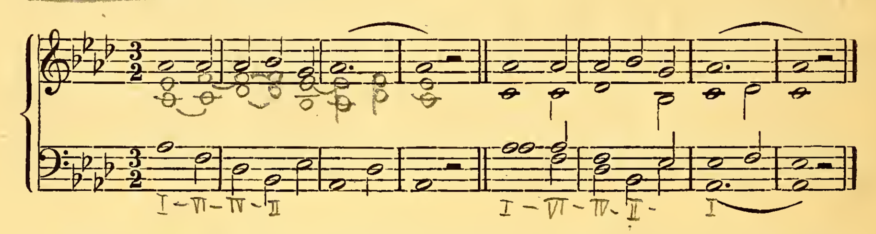
Siehe auch S. 30 das Beispiel von G. Verdi, Takt 4, wo dem V statt des erwarteten I der III folgt.

Der Dreiklang der 2. Stufe.

Nächst dem VI mufs von den Nebendreiklängen der auf der 2. Stufe als ein vielgebrauchter bezeichnet werden. Derselbe ist in Moll ein verminderter Dreiklang. Verminderte Dreiklänge klingen als Grundaccord nicht gut und kommen deshalb als solche selten zur Anwendung. Die folgenden Beispiele sind aus diesem Grunde (bis zur Behandlung der umgekehrten Accorde) nur in Dur zu bearbeiten.



In diesen Beispielen ist dem II der IV vorausgeschickt, weil diese Folge den wohllautenden Harmonieschritt einer fallenden Terz enthält. — Die Regel über das Beibehalten des gemeinschaftlichen Tones in derselben Stimme würde es nahe gelegt haben, den 4. Accord in der Quintenlage erscheinen zu lassen; die in dem Beispiel angewendete Terzenlage dieses Accordes ermöglicht aber eine sehr wohllautende Gegenbewegung in den äufsern Stimmen. Man suche zu demselben Basse auch Oberstimmen, welche von der Terzen- und Quintenlage des I ausgehen!



Man beachte die wohllautende Folge der 4 ersten Accorde, bei denen dreimal der Harmonieschritt einer fallenden Terz entsteht. Auch zu diesem Basse suche man von der Terzen- und Quintenlage aus neue Oberstimmen!

Mit dem folgenden Bafs bearbeite man die nebenstehenden Melodieen!



Bei welcher Oberstimme wird im Interesse einer guten Stimmführung einer der Bafstöne in die höhere Oktave verlegt werden müssen?

Besondere Aufmerksamkeit erfordert der unmittelbare Anschlufs des II an den I.

1. 2. 3.

I – II – V – I

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10.

Im Beispiel 2 schreitet die 2. Stimme von $\bar{e}$ nach $\bar{f}$ fort, statt, wie man erwarten sollte, von $\bar{e}$ nach $\bar{d}$; es entsteht dadurch eine Terzverdopplung, welche in *weichen* Dreiklängen recht wohllautend ist. Der Grund zu dieser Stimmführung ergibt sich aus Folgendem: Würde die 2. Stimme von $\bar{e}$ nach $\bar{d}$ schreiten, so hätten die beiden obern Stimmen *gerade* Bewegung. Wenn bei *gerader* Bewegung die Stimmen zu einer *reinen* Quinte oder *reinen* Oktave fortschreiten, so nennt man letztere eine *verdeckte Quinte* oder *Oktave*.

Beispiel:

Verdeckt wird diese Quinte oder Oktave genannt im Gegensatz zu den bei einer wirklichen Quinten- oder Oktavenparallele vorkommenden Intervallen, welche man *offene* Quinten oder Oktaven nennt. Die Benennung *verdeckte* Quinte oder Oktave ist sehr bezeichnend, weil durch Einschiebung von Nebentönen (Verzierungstönen) aus den *verdeckten* Quinten und Oktaven leicht *offene* entstehen können. Beisp.:



Das letzte Beispiel würde in unverzierter Gestalt so aussehen:



Durch Einschieben von Verzierungstönen ist aus der verdeckten Quinte im 1. Takte eine offene entstanden, und im zweiten Takte ist, ohne dafs dazu die einfache Fassung Veranlassung geboten hätte, durch die eingeschobenen Verzierungstöne eine offene Oktave entstanden.

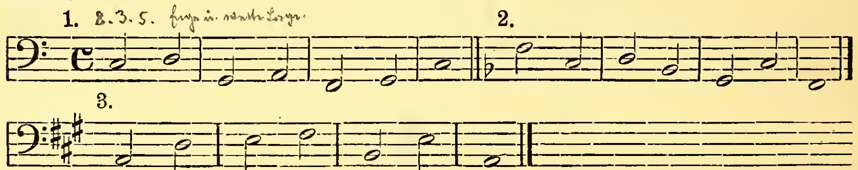
Verdeckte Quinten und Oktaven sind häufig von schlechter Wirkung und sollen in diesen Fällen vermieden werden. So würde Beisp. 2 in folgender Fassung a) schlecht lauten; man vermeidet deshalb die unschön klingende verdeckte Quinte, indem man die Fassung bei b) wählt. Es ist durch die in b) angewendete Stimmführung die verdeckte Quinte durch eine sehr angenehm wirkende Gegenbewegung vermieden.



Bei den Beispielen 5 u. 6 erinnere man sich der Regel über die Aufeinanderfolge von Dreiklängen, welche in derselben Lage erscheinen (siehe S. 46).

Beispiel 8. und 9. eignen sich nicht für die Darstellung auf dem Klavier, es ist hierfür Beispiel 10 passend.

Aufgabe: Zur weitern Übung suche man zu folgenden Bässen passende Oberstimmen. Es wird sich, weil diese Beispiele einen abgerundeten Satz bilden, die Klangwirkung der einzelnen Dreiklänge noch besser beurteilen lassen.



Aufgabe: Man begleite die Durtonleiter mit den bezeichneten Dreiklängen!



Aufgabe: Man harmonisiere folgende Liedsätze, Psalmenmelodieen und Liedweisen!

Du mein Schutzgeist, Gottes Engel. Wahrer Gott, wir glauben dir



Sei Mutter der Barmherzigkeit. Sei Mutter der Barmherzigkeit.





*) Bei hoher Lage der Melodie empfiehlt sich die Anwendung der weiten Harmonie.

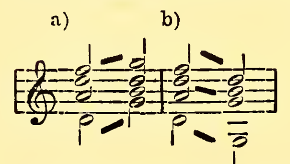
Anmerkung. Die in diesem Kapitel berührte Behandlung der verdeckten Quinten und Oktaven möge in Folgendem für alle spätern Fälle ihre Vervollständigung finden.

Besondere Beachtung ist den verdeckten Quinten und Oktaven zuzuwenden, wenn dieselben in den äufsern Stimmen vorkommen. Regel: Im allgemeinen klingen in diesem Falle verdeckte Quinten und Oktaven nicht gut, wenn der gröfsere Schritt in der Oberstimme, der kleinere aber in der Bafsstimme vorkommt; ist das Umgekehrte der Fall, so sind die entstehenden Quinten und Oktaven nicht so störend und sie sind dann zu gestatten. Beisp.:



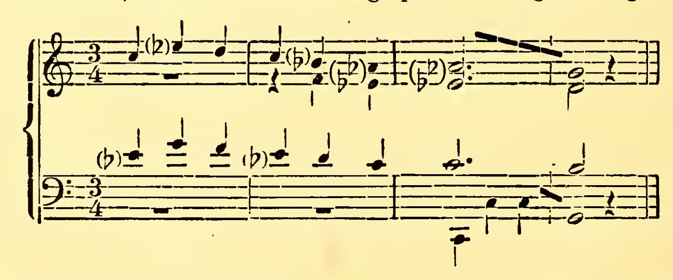
Die Beispiele unter a) haben den gröfsern Schritt in der Oberstimme und sind nicht zu gebrauchen. Die Beispiele unter b) sind auch nicht zu empfehlen, obschon sie etwas angenehmer lauten als die vorigen Beispiele; es mag das an ihrer gröfsern Fülle und an der Gegenbewegung der beiden obern Stimmen liegen. Bei den Beispielen unter c) liegt der gröfsere Schritt im Bafs; sie klingen gut und sind unbedenklich zu gestatten.

Es bedarf aber neben der Beachtung dieser allgemeinen Regel doch der Beurteilung jedes einzelnen Falles, um zu erkennen, welche verdeckte Quinten oder Oktaven zu gestatten oder zu vermeiden sind. So erkennt man sofort, dafs folgende Verbindungen, obschon die vorhin ausgesprochene Bedingung des Wohlklanges vorhanden ist, gar nicht fein lauten:



Die Verbindung bei a) wird auf der Stelle wohllautend, wenn das f in fis verwandelt wird und Beisp. b wird nur erträglich, wenn der Bafs zu den übrigen Stimmen in Gegenbewegung geführt wird.

Auch die im folgenden Beispiele vorkommende verdeckte Oktave wird man kaum schön finden, obschon die oben ausgesprochene Regel befolgt ist.



Man versuche das vorstehende Beispiel in Dur und Moll zu spielen und

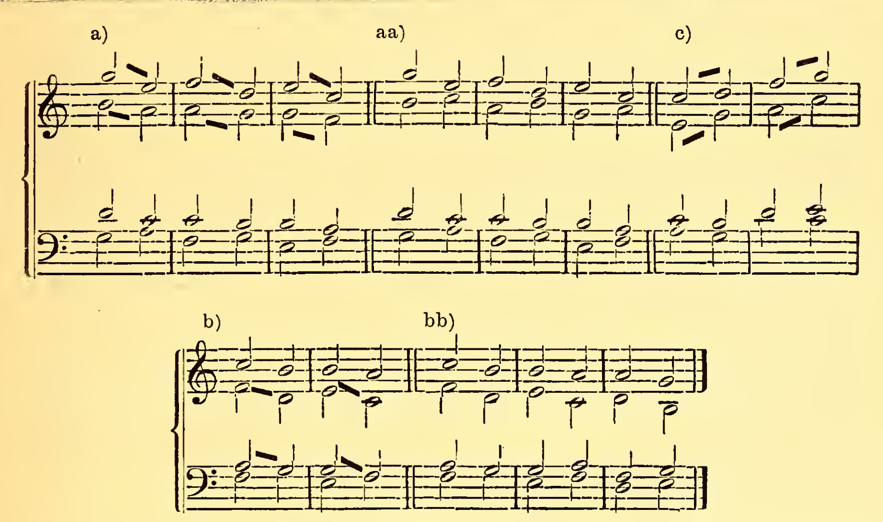
man wird finden, dafs dasselbe in Moll ~~noch fast~~ wohllautender als in Dur ist, Das as in der Oberstimme hat hier eben auch den Charakter eines Leittones angenommen, wie es oben in dem Beisp. a der Fall war, wenn f in fis verwandelt wurde.

Wenn im allgemeinen die Befolgung der oben mitgeteilten Regel empfohlen werden mufs, so sind doch auch die Fälle wohl zu merken, die von dieser Regel abweichen. So sind folgende Beispiele teils sehr gut, teils wenigstens erträglich, obschon die Regel nicht beachtet worden ist.

gut. erträglich.

II – I.

Auch die Stimmen, in denen die verdeckten Quinten und Oktaven erscheinen, sind von Einflufs auf deren gröfsern oder geringern Wohlklang. So sind (namentlich in fallender Form), verdeckte Quinten in den beiden obern stimmen (a) minder erträglich als in den Mittelstimmen (b); in steigender Form macht es sich nicht so unangenehm bemerklich, wenn die verdeckte Quinte in den beiden obern Stimmen liegt (c).

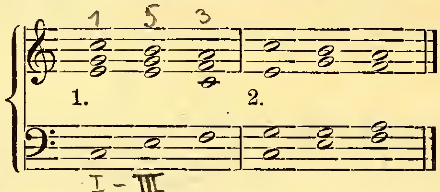


Die Beispiele aa) und bb) zeigen, wie die verdeckten Quinten verhütet werden können. Das Gesagte mag hinreichen, um der Überzeugung Eingang zu verschaffen, dafs es eben nötig ist, jeden einzelnen Fall auf seinen Wohlklang zu prüfen.

Der Dreiklang der III. Stufe.

Der III ist in Dur ein weicher, in Moll ein übermäfsiger. Da die Behandlung des letztern erst später gezeigt werden kann, so gilt das Folgende blofs von der Anwendung dieses Dreiklanges in Dur.

Im allgemeinen läfst sich behaupten, dafs dieser Dreiklang nur eine sehr sparsame Verwendung findet und dafs sein Auftreten jedesmal von eigentümlicher Wirkung ist. Sehr auffallend ist, dafs seine Einführung gewöhnlich durch einen Harmonieschritt geschieht, den man sonst zu vermeiden sich bemüht, nämlich durch den Harmonieschritt einer steigenden Terz.



Diese Verbindung ist aber nur dann von vorzüglicher Wirkung, wenn die Dreiklänge in den im obigen Beispiel angewendeten Lagen erscheinen: Der I in der Grund-, der III in der Quinten- und der IV in der Terzenlage. Man versuche dieselbe Verbindung von der Terzen- oder Quintenlage aus zu beginnen und man wird sich überzeugen, dafs die neuen Verbindungen der ersten an Wohlklang bedeutend nachstehen. — Mit Bezug auf die im 2. Beisp. angewendete weite Harmonie merke man wohl auf die Führung der Mittelstimmen, bei welcher die Gegenbewegung der beiden obern gegen die beiden untern Stimmen von prächtiger Wirkung ist. Dieser guten Stimmführung opfert man im letzten Accord die Klangfülle, indem man den Accord ohne Quinte auftreten läfst.

Mit Hilfe dieses Dreiklanges kann man die fallende Tonleiter besser, als es bisher möglich war, begleiten.





In zweiter Reihe hinsichtlich des Wohlklanges steht die Verbindung des III mit dem VI, z. B.:



Auch hier ist der Wohlklang am gröfsten, wenn der III in der Quinten- und IV in der Terzenlage erscheint.

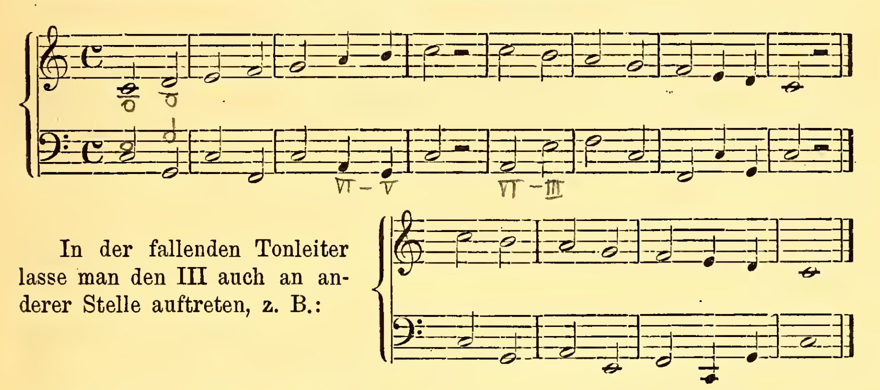


Man beachte die Verdoppelungen im 2., 3. und 4. Accord des Beispiels 2! In derselben Weise ist die weite Harmonie zu Beispiel 3 zu behandeln.

Auch mit andern Dreiklängen kann der III verbunden werden; doch ist seine Anwendung in diesen Fällen fast nie von der vorhin erkannten vorzüglichen Wirkung und erscheint fast immer etwas gesucht. Die folgenden Beispiele werden Veranlassung zur Beurteilung seiner Klangwirkung in verschiedenen neuen Verbindungen geben.



Die Beispiele 1, 3 und 4 bearbeite man auch in weiter Harmonie! Die Durtonleiter harmonisiere man jetzt in folgender Weise:

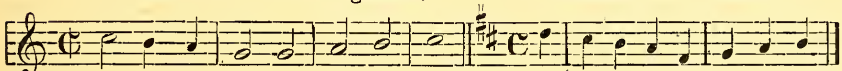


In der fallenden Tonleiter lasse man den III auch an anderer Stelle auftreten, z. B.:

Man bearbeite noch folgende Liedsätze mit Anwendung des III!

Also hat Gott die Welt geliebt.

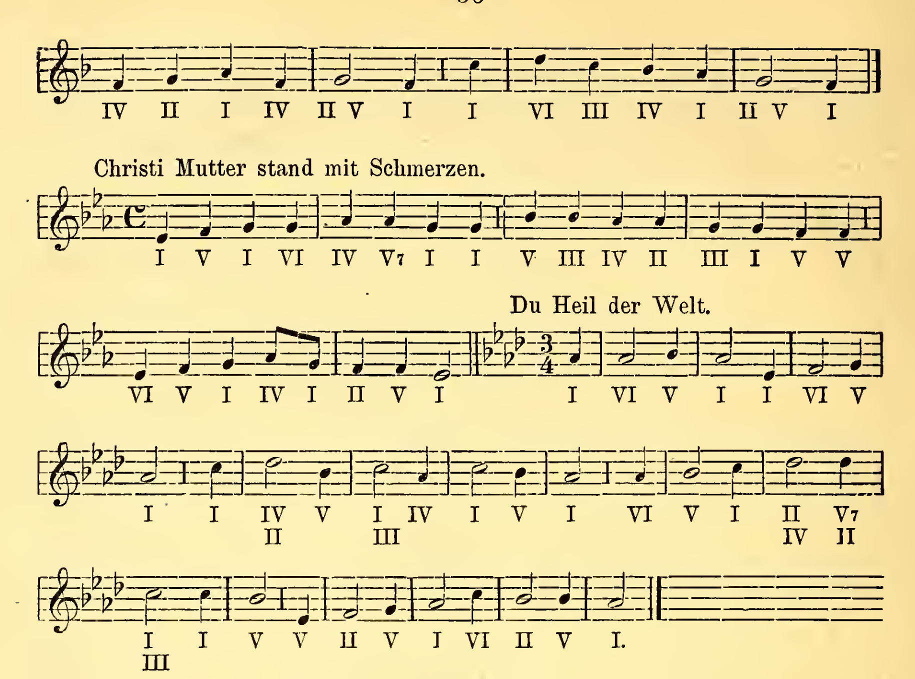
4. Melodiesatz des Liedes:
O süfsester der Namen all.



Folgende Melodieen zu deutschen Kirchenliedern sollen begleitet werden mit Anwendung der bis jetzt zur Kenntnis gebrachten Accorde!

O du hochheilig Kreuze.

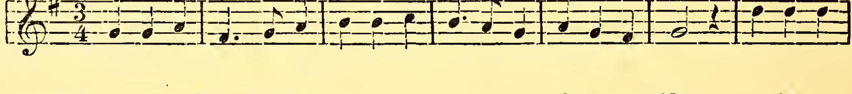




Wo doppelte Harmonisierung angegeben ist, bearbeite man doppelt und beachte beim Vortrag wohl den Unterschied in der Klangwirkung!

Sequenzformen.

In jedem Musikstück unterscheidet man gewisse Notengruppen von bestimmter melodischer und rhythmischer Gestaltung, die sich in demselben öfters wiederholen. Solche kleine Tongruppen nennt man **Motive**. Bei einem Motiv unterscheidet man seine melodische und rhythmische Gestaltung. Man beachte mit Bezug hierauf die folgende Liedweise!





Der Bau dieser Melodie gründet sich auf die beiden Motive ♩ ♩ ♩ und ♩. ♪ ♩ —. Die rhythmische Gestaltung der beiden Motive ist eine stetige, da das erste Motiv stets aus drei einzeitigen Tönen, das andere stets aus einem anderthalbzeitigen, einem halbzeitigen und einem einzeitigen Ton besteht. Das erste Motiv erleidet nur in dem viertletzten und vorletzten Takte eine rhythmische Änderung, indem entweder eine oder zwei der einzeitigen Töne in halbzeitige zerlegt sind. Die melodische Gestaltung der Motive ist wechselnd, wenn auch nicht sehr verschieden. Das erste Motiv hat im ersten und dritten Takte dieselbe melodische Gestaltung: die Melodie wiederholt den ersten Ton und steigt dann um eine Sekunde; im 5. Takte dagegen macht dieses Motiv einen fallenden Sekundengang; im 7. und 9. Takte verharrt das Motiv auf demselben Tone. — Das 2. Motiv bewegt sich im 2. Takte in einem steigenden Sekundengang, ebenso im drittletzten Takte; im 4., 8. und 10. Takte dagegen ist diese Melodie umgekehrt. (Man suche in Klavier-, Orgel- und Gesangsachen die den Stücken zu Grunde liegenden Motive auf und gebe sich Rechenschaft über deren rhythmische und melodische Gestaltung und deren Veränderungen).

In den Musikstücken kommen häufig Stellen vor, die eine Reihe gleicher Harmonieschritte enthalten; verbindet man mit diesen gleichen Harmonieschritten Motive von gleichbleibender melodischen und rhythmischen Gestaltung, so entsteht eine **Sequenz**. Eine **Sequenz** ist also eine Reihe von Accorden, die in gleichen Harmonieschritten einander folgen und die mit denselben melodischen und rhythmischen Motiven verbunden sind, z. B.:



* In Sequenzen ist auch die Anwendung des bis jetzt noch vermiedenen verminderten VII (der als Grundaccord nur sehr selten auftritt), gestattet und zwar der gleichartigen Führung des Basses und der übrigen Stimmen wegen.

** Im 6. Takte des obigen Beispiels ist der regelmäſsig wiederkehrende Fortschritt der einzelnen Stimmen abgebrochen um einen guten Schluſs zu ermöglichen. Man bilde folgende Beispiele zu Sequenzen aus!

a)

b)

c) u. s. w.

d) u. s. w.

e) u. s. w.

f) u. s. w.

g.



Anmerkung: Die vorstehenden Beispiele schreibe man auch mit anderm Rhythmus auf, z. B. die Beispiele im zweizeitigen Takt in folgender Weise: ♩. ♪ oder 𝅗𝅥 ♩, diejenigen im dreizeitigen Takt mit folgenden Formen ♩. ♪ ♩ oder 𝅗𝅥 ♫ oder C 𝅗𝅥 ♩ ♩ —!

Von den umgekehrten Accorden.

Vorteile, welche die Anwendung der Umkehrungen gewährt.

Liegt bei einem Accorde der Grundton im Basse, so ist der Accord ein Grundaccord; liegt ein anderer seiner Bestandteile im Basse, so ist er ein umgekehrter Accord oder eine Umkehrung (vergl. S. 20). Aus dem bisher Vorgeführten, in welchem nur Grundaccorde zur Anwendung kamen, erkennt man, dafs es möglich ist, mit alleiniger Anwendung von Grundaccorden Melodieen zu begleiten. Eine viel gröfsere Freiheit und Mannigfaltigkeit in der Begleitung aber wird man erreichen, wenn man neben den Grundaccorden auch die Umkehrungen gebraucht. Man wird eine viel gröfsere Freiheit gewinnen, weil man es dadurch ermöglichen kann, wohllautende Verbindungen zu bilden, die mit ausschliefslicher Anwendung von Grundaccorden fehlerhaft wären; eine gröfsere Mannigfaltigkeit erreicht man, weil durch das Hinzunehmen der Umkehrungen die Zahl der Accordformen sich erheblich vermehrt. Im einzelnen erreicht man durch die Anwendung der Umkehrungen folgende Vorteile: 1. Man kann leicht falsche Parallelen vermeiden, Beispiele a). 2. Man kann leicht einen fliefsenden, sangbaren Bafs, der sich in Sekunden oder in Form eines Dreiklanges bewegt, erzielen. Beispiele b) und c). 3. Man kann eine wohltuende Abwechselung erreichen, auch in dem Falle noch, (wo unter Beibehaltung derselben Melodie sogar), dieselbe Harmonie mehrmals nacheinander erscheint, Beispiel c). 4. Der Harmonieschritt einer steigenden Terz, der im allgemeinen als nicht wohllautend bezeichnet werden mufs, kann durch Anwendung der Umkehrung wohllautend gemacht werden, Beispiel d). 5. Bezüglich der Stimmführung können ansehnliche Vorteile erreicht werden, z. B. kräftig lautende Gegenbewegung in den äufsern Stimmen, ruhige Führung der Mittelstimmen, Beispiel e).



Da umgekehrte Accorde dadurch entstehen, dafs ein anderer Bestandteil als der Grundton in den Bafs gelegt wird, so folgt daraus, dafs jeder Accord so viele Umkehrungen haben mufs, als er aufser dem Grundton

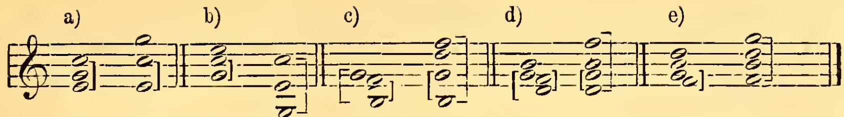
noch Bestandteile besitzt. Ein Dreiklang hat also zwei, ein Septimenaccord drei, ein Nonenaccord vier Umkehrungen. Liegt die Terz im Basse, so hat der Accord stets die erste Umkehrung; Beispiel a). Die Quinte im Basse bildet die zweite (Beispiel b), die Septime im Basse die dritte (Beispiel c) und die None im Basse die vierte Umkehrung (Beispiel d).



Benennung der umgekehrten Accorde.

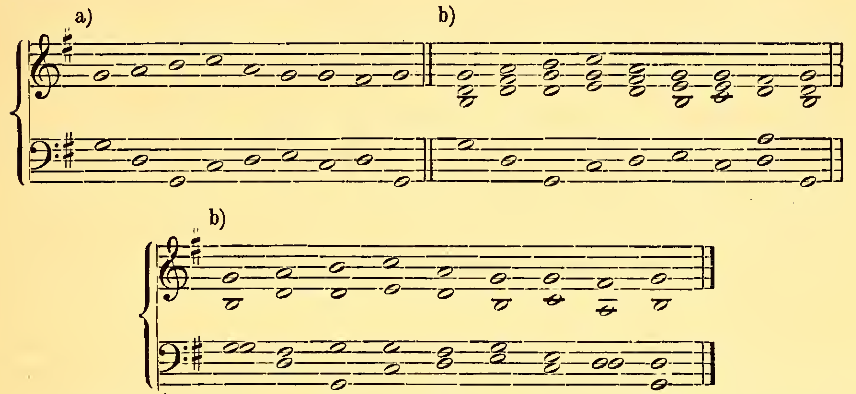
Wie man die Septimen- und Nonenaccorde nach demjenigen Intervall benennt, welches ihr eigentümlichster Bestandteil (die Septime, bez. die None) zum Grundtone bildet, so benennt man die umgekehrten Accorde nach den Intervallen, welche die wichtigsten Bestandteile derselben zum Baſstone bilden.

Bei der ersten Umkehrung eines Dreiklanges liegt die Terz im Baſse; von den über dem Baſston liegenden Bestandteilen ist der Grundton der wichtigste und dieser bildet zum Baſston eine Sexte (Beispiel a). Darum heiſst die erste Umkehrung eines Dreiklanges Sext(en)accord. — Bei der zweiten Umkehrung eines Dreiklanges liegt die Quinte im Baſs, von den über dem Basse liegenden Bestandteilen bildet der Grundton des Accordes eine Quarte zum Baſston (Beispiel b), deshalb heiſst die zweite Umkehrung eines Dreiklanges Quartaccord. — Bei der ersten Umkehrung eines Septimenaccordes sind die wichtigsten von den über dem Baſston (Terz) liegenden Bestandteile die Septime und der Grundton; erstere bildet zum Baſston eine Quinte, letzterer eine Sexte (Beispiel c); daher die Benennung Quintsextenaccord für die erste Umkehrung des Septimenaccordes. — Bei der zweiten Umkehrung bilden die Septime und der Grundton zu der im Basse liegenden Quinte eine Terz und eine Quarte (Beispiel d); darum heiſst diese Umkehrung Terzquartaccord. — Bei der dritten Umkehrung des Septimenaccordes liegt einer der wichtigsten Bestandteile, die Septime nämlich, im Basse und zu ihr bildet der andere wichtige Bestandteil, der Grundton nämlich, das Intervall einer Sekunde (Beispiel e); daher der Name Secundaccord für die dritte Umkehrung des Septimenaccordes. Nach dem Gesagten ist es klar, daſs die erste Umkehrung des Nonenaccordes Quintsext-Septimenaccord heiſsen muſs, die zweite Umkehrung Terz-Quart-Quintaccord, die dritte Umkehrung Sekund-Terzaccord und die vierte Umkehrung Sext-Septimenaccord heiſsen muſs.

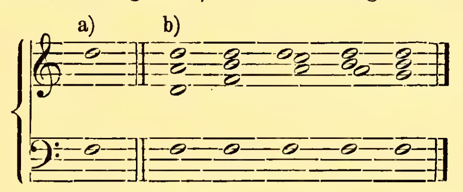


Bezifferung der Accorde.

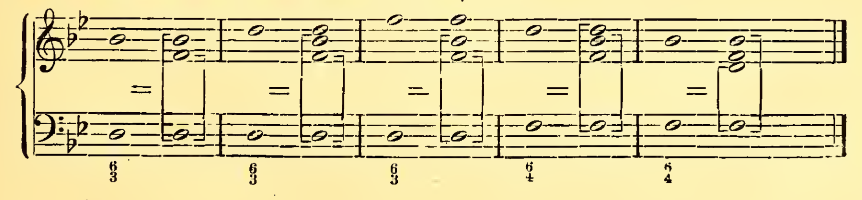
Mit dieser Benennungsweise der umgekehrten Accorde steht in engster Beziehung eine schriftliche Bezeichnung, welche man häufig für die Accorde wählt. Man notiert nämlich sehr häufig einen mehrstimmigen Satz in der Weise, daſs man nur die Oberstimme und den Baſs aufschreibt. Wenn nur Grundaccorde und zwar Dreiklänge angewendet werden sollen, so kann bei dieser Notierung kein Zweifel über die anzuwendenden Harmonieen entstehen, denn die Baſstöne geben den Accord und die Melodietöne deren Lage an. So läſst z. B. die Accordverbindung unter a) keine andere Deutung, als die unter b) angegebene, zu; es ist nur die Wahl zwischen enger und weiter Harmonie gelassen.



Sollen aber Septimen- oder Nonenaccorde oder umgekehrte Accorde zur Anwendung gebracht werden, so ist diese Notierungsweise für ein bestimmtes Erkennen der Accorde nicht genügend. So läſst die Notierung unter a) die mannigfachsten Deutungen zu, von denen einige unter b) angegeben sind.



Damit man in der vorhin angegebenen einfachen Weise nun aber auch Septimen-, Nonen- und umgekehrte Accorde genau notieren könne, bezeichnet man unter dem Baſston mit Ziffern die Intervalle, welche die über demselben liegenden Bestandteile zum Baſston bilden, z. B.:



Diese Art, Accorde aufzuschreiben, nennt man die Bezifferung der Accorde oder Generalbafsschrift. Die Bezeichnung unter den Bafstönen heifst Signatur. Über die Bezifferung der Accorde hat man folgende Regeln zu merken:

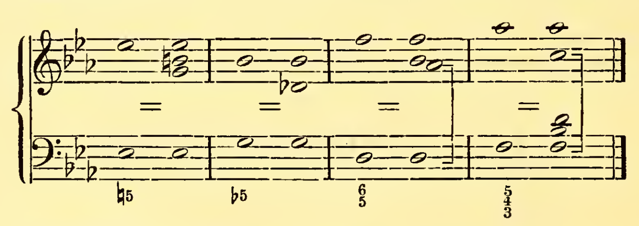
1. Grundaccorde, aufser Septimen- und Nonenaccorden werden nicht bezeichnet; Septimenaccorde bezeichnet man durch eine 7, Nonenaccorde durch $\frac{9}{7}$.



2. Die Terz des Accordes oder die Terz über dem Bafstone wird nur dann bezeichnet, wenn sie chromatisch verändert oder wenn sie Septime oder None des Accordes ist. Im ersten Falle setzt man das Versetzungszeichen unter die Bafsnote, im andern Falle die Ziffer 3. Beispiel.



3. Die Quinte des Accordes oder die Quinte über dem Bafston wird nur dann bezeichnet, wenn sie chromatisch verändert, oder Septime oder None des Accordes ist. Im ersten Falle wird die Ziffer 5 mit Beifügung des betreffenden Versetzungszeichens notiert, im andern Falle genügt die Ziffer 5. Beisp.:



4. Die Erhöhung eines Tones zeigt man häufig durch Durchstreichen der Ziffer an, z. B.:



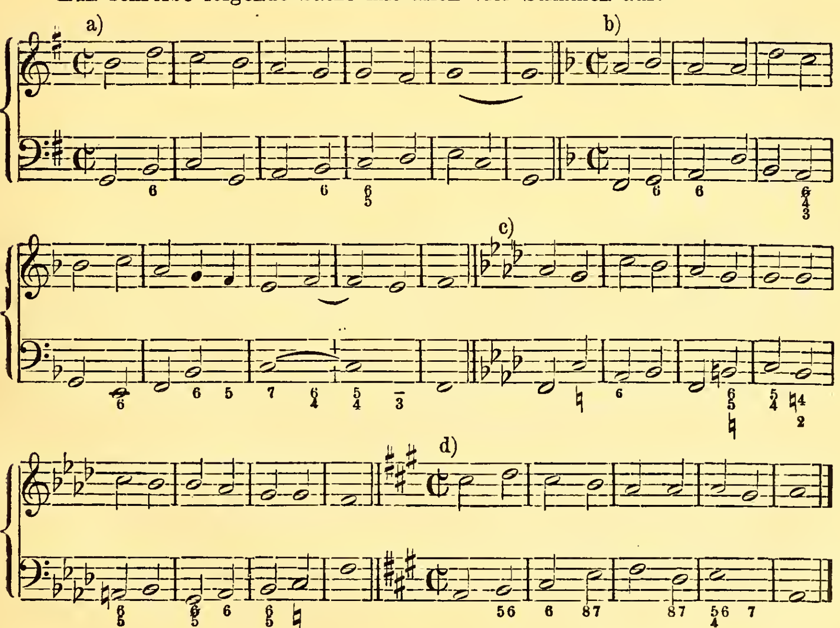
5. Das Beibehalten eines im vorigen Accorde vorhandenen Tones zeigt man dadurch an, dafs man neben die Ziffer, welche den fraglichen Bestandteil bezeichnet, einen wagerechten Strich setzt, z. B.:



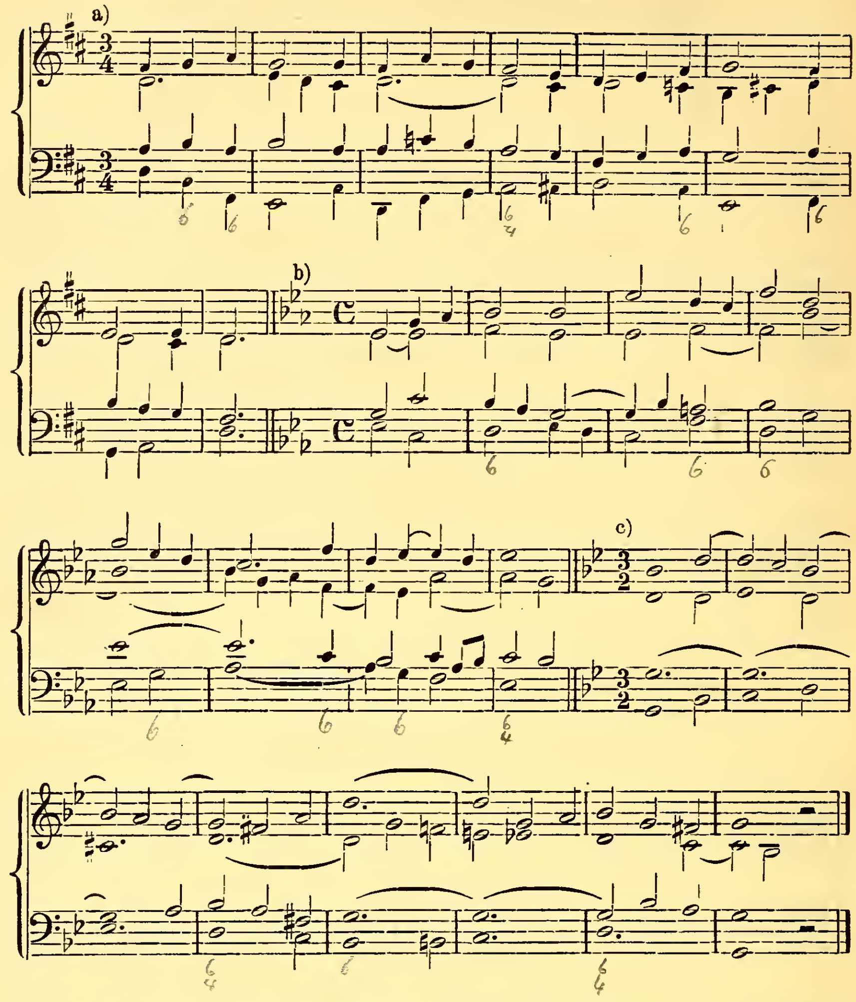
6. Handelt es sich in irgend einer Stimme um eine ganz bestimmte Folge von Tönen, so werden auch diejenigen Töne bezeichnet, deren Bezeichnung unter andern Verhältnissen unnötig ist, z. B.:



Man schreibe folgende Sätze mit allen vier Stimmen auf!



Folgende Sätze notiere man mit beziffertem Baſs!



Anwendung der Umkehrungen.

Ein Accord klingt am bestimmtesten und selbständigsten in seiner Grundform. Er verliert in dem Grade an Bestimmtheit und Festigkeit, je weiter sich sein Baſston vom Grundton entfernt, so daſs also die erste Umkehrung eines Accordes seiner Grundform bezüglich der obengenannten Eigenschaften am nächsten kommt, die 2., 3. und 4. Umkehrung aber einen stets gröſsern Mangel an Bestimmtheit und Selbständigkeit zeigen. Daraus folgt, daſs nach den Grundaccorden die erste Umkehrung derselben am häufigsten zur Anwendung kommen muſs, die andern Umkehrungen aber nur sparsam angewendet werden dürfen. Da zu Anfang und am Ende eines Stückes die Tonart am bestimmtesten erkennbar sein soll, so darf man als Regel betrachten, daſs der Anfangs- und Schluſsaccord eines Stückes der tonische Dreiklang in der Grundform sein müsse.

Anwendung des tonischen Dreiklangs als 1. Umkehrung od. des Sextenaccordes der 3. Stufe.

In den früher behandelten Beispielen mit Grundaccorden trat der tonische Dreiklang mit allen übrigen Dreiklängen in unmittelbare Verbindung, ihnen

teils vorangehend, teils folgend. Ebenso läſst sich auch die erste Umkehrung desselben leicht in wohlklingende Verbindung mit den übrigen Dreiklängen bringen; häufig sogar ist eine Verbindung der letztern Art von weit angenehmerer Klangwirkung als eine der ersten Art. In den folgenden Beispielen sollen die gebräuchlichsten und wohlklingendsten Verbindungen zur Anwendung gebracht werden. Man achte besonders darauf, welche Zwecke durch die Benutzung der Umkehrung erreicht werden. Bezüglich des im vierstimmigen Satz zu verdoppelnden Tones merke man sich, daſs bei der ersten Umkehrung der **Hauptdreiklänge** in der Regel derjenige Bestandteil verdoppelt wird, welcher in der **Oberstimme** liegt. In der Grundlage erscheint also meist der Grundton, in der Terzenlage selbstverständlich die Terz und in der Quintenlage die Quinte verdoppelt.

1. Die erste Umkehrung des tonischen Dreiklanges wird häufig angewendet, wenn diese Harmonie mehrmals nacheinander angewendet werden soll.



Man beachte, wie prächtig sich der steigende Dreiklang im Basse ausnimmt! In derselben Weise bearbeite man folgende Oberstimmen!



2. Der Sextenaccord der 3. Stufe wird angewendet, um falsche Parallelen zu vermeiden, besonders dann, wenn mehrere Accorde in **derselben** Lage einander folgen.



+ Warum ist hier die Terzverdoppelung angewendet und in die 3. Stimme die Quinte des Accordes gelegt worden?

c) d)

Eng und weit!

6 6 6

e) f)

Eng und weit!

6 6 6

g)

Eng und weit!

6 6 6

3. Die 1. Umkehrung des I ermöglicht nebenbei auch einen sekundenweise geführten Bafs.

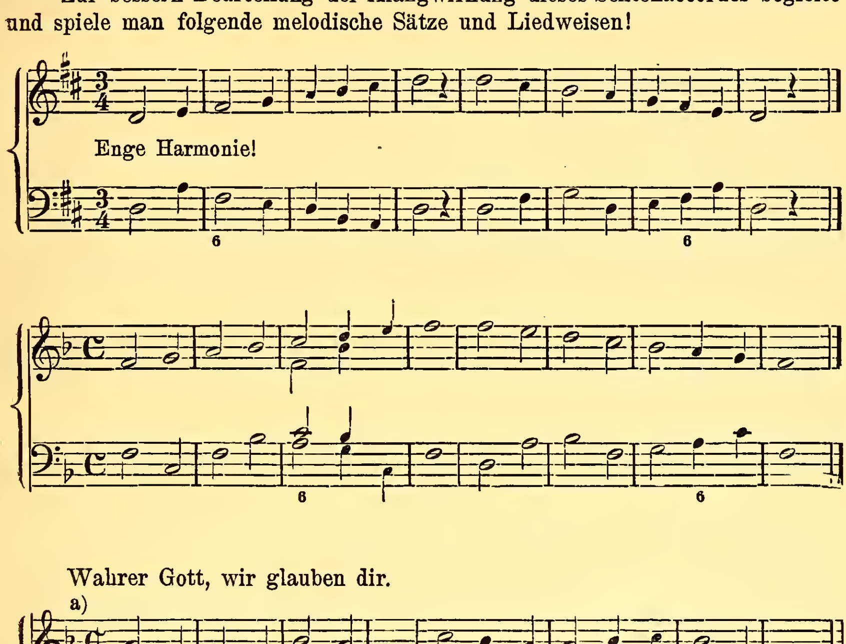


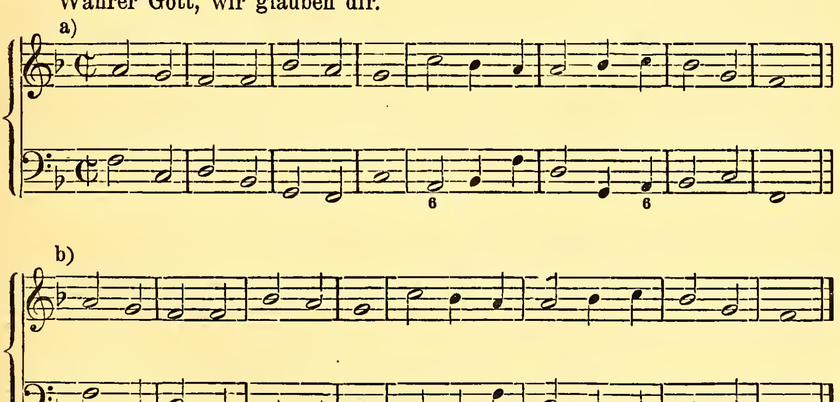
*) Zur bequemen Darstellung auf dem Klavier kann der Bafs eine Oktave höher gespielt werden.

4. Der Harmonieschritt einer steigenden Terz, welcher durch die Folge VI—I entsteht, wird durch die erste Umkehrung des tonischen Dreiklanges sehr wohlklingend.



Zur bessern Beurteilung der Klangwirkung dieses Sextenaccordes begleite und spiele man folgende melodische Sätze und Liedweisen!





Lied: Du Heil der Welt etc.

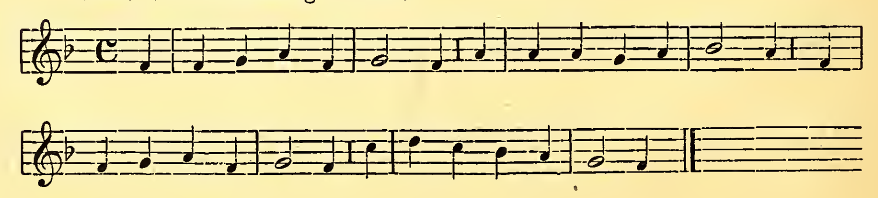


Lied: Ihr Freunde Gottes allzugleich.





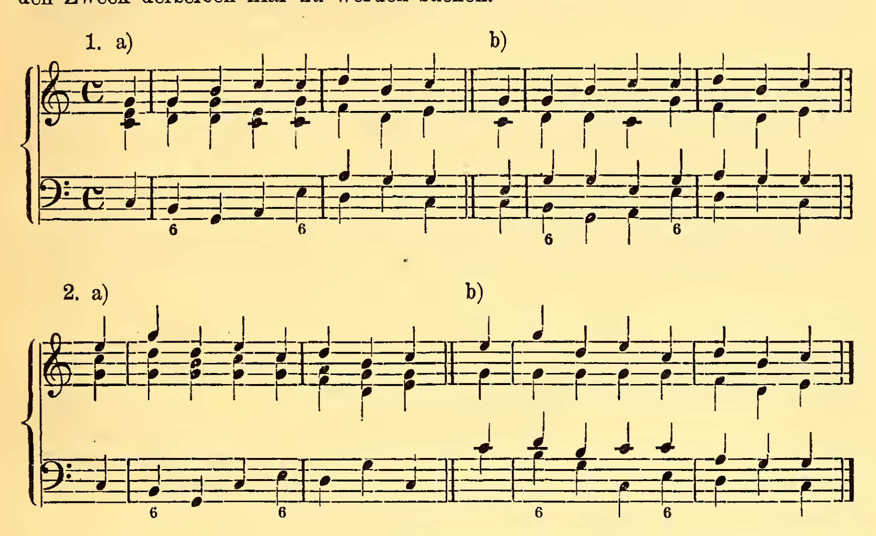
Lied: O du hochheilig Kreuze.



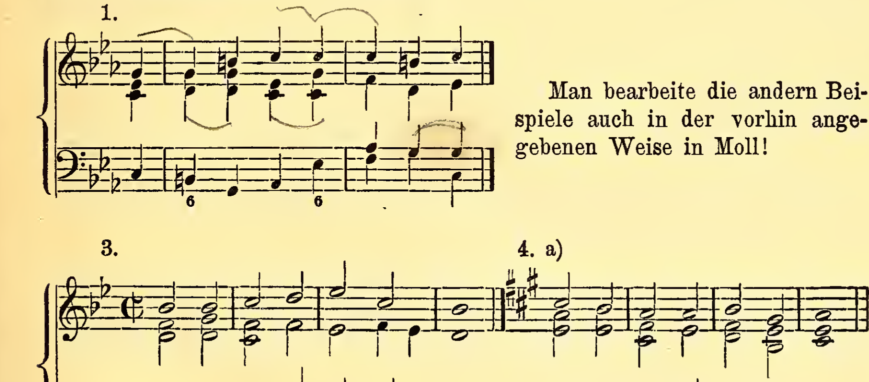
Anwendung der 1. Umkehrung des Dominantendreiklanges oder des Sextenaccordes der 7. Stufe.

Der Sextenaccord der 7. Stufe

Bekanntlich dient der Dominantendreiklang zur Bildung des Ganzschlusses; seine Umkehrungen werden im allgemeinen hierzu **nicht** verwendet, wenigstens nicht am **Schlusse** von Tonstücken. Die Anwendung des Sextenaccordes der 7. Stufe bezweckt teils Abwechselung bei mehrmaliger Anwendung des Dominantendreiklanges, teils ruhige Führung der Mittelstimmen und schöne Führung des Basses, teils Vermeidung falscher Parallelen. In den nachstehenden Beispielen wolle man bei jeder Anwendung des Sextenaccordes der 7. Stufe über den Zweck derselben klar zu werden suchen.



In Moll klingen die vorstehenden Beispiele besser, wenn die Oberstimme beim Schlusse 1, 7, 1 heifst und wenn als drittletzter Accord der Subdominantendreiklang angewendet wird, z. B.:



Man bearbeite die andern Beispiele auch in der vorhin angegebenen Weise in Moll!

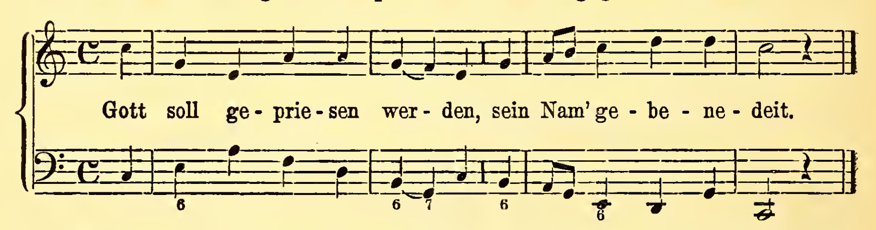


NB. Eine solche Stimmführung bei der alle Stimmen in gerader Richtung fortschreiten, ist nicht empfehlenswert. Beispiel b) zeigt eine bessere Stimmführung.



Das vorstehende Beispiel bearbeite man auch in weiter Harmonie!

Man bearbeite folgende Beispiele nach dem beigegebenen Basse!



Man beachte bei diesen beiden Sätzen die kräftige Wirkung des mehrfach in Gegenbewegung geführten Basses.

Lied: Du Heil der Welt, Herr Jesu Christ.





Anwendung der ersten Umkehrung des Subdominantendreiklanges oder des Sextenaccordes der 6. Stufe.

Der Sextenaccord der 6. Stufe

Wie der Subdominantendreiklang als Grundaccord zur Bildung des Plagalschlusses gebraucht wird, so geschieht das auch mit seiner 1. Umkehrung; man läſst aber dann in der Regel den Subdominantendreiklang als Grundaccord entweder unmittelbar vorangehen oder nachfolgen, so daſs der Baſs die Form des steigenden oder fallenden Dreiklanges erhält. Beispiel:



Ebenso von der Terzen- und Quintenlage aus in Dur und Moll!

Im übrigen sucht man durch die Anwendung des Sextenaccordes der 6. Stufe dieselben Zwecke zu erreichen, die bei Anwendung der bereits früher besprochenen Umkehrungen angegeben wurden.

a) Die Subdominantenharmonie wird zweimal nach einander angewendet. Es ist hierbei immer von guter Wirkung, wenn die äuſseren Stimmen in Gegenbewegung stehen.



b) Es werden falsche Parallelen vermieden.

c) Sekundenweiser Baſs. d) Ruhige Führung der Mittelstimmen.



NB. 1. Es ist hier, entgegen der Regel über den zu verdoppelnden Bestandteil, die Terz verdoppelt worden, weil sonst in der dritten Stimme der Schritt einer übermäſsigen Quarte würde erschienen sein. Die regelrechte Verdoppelung des Grundtones veranlaſst zur Fortführung des Beispieles in weiter Harmonie, wie Beispiel b) zeigt.

NB. 2. Auch hier ist die Terz des Accordes verdoppelt, weil die Verdoppelung des Grundtones zu einer Oktavenparallele würde geführt haben.

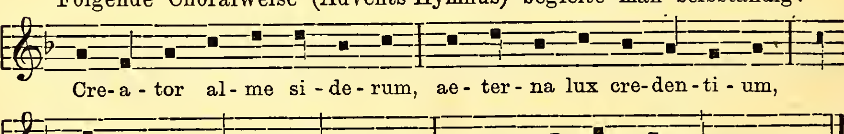
Anwendung dieser Umkehrung bei Begleitung der Tonleiter.



Man begleite die Weise zu dem Liede: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'! mit Benutzung der unterlegten Baſsnoten!



Folgende Choralweise (Advents-Hymnus) begleite man selbständig!



Von den aus den Nebendreiklängen gebildeten Sextenaccorden sind die aus den Dreiklängen der 2. und 7. Stufe entstehenden die am häufigsten vorkommenden. In den bis jetzt vorgeführten Beispielen war der II nur in Dur, der VII gar nicht zur Anwendung gebracht worden, weil die verminderten Dreiklänge als Grundaccord nicht wohllautend sind und deshalb nur in den seltensten Fällen gebraucht werden; als erste Umkehrung ist ihre Anwendung sehr häufig und es fallen demnach mit dem Gebrauche dieser Umkehrungen wesentliche Beschränkungen in der Anwendung dieser beiden Dreiklänge weg.

Anwendung der 1. Umkehrung des II oder Sextenaccordes der 4. Stufe.

Der Sextenaccord der 4. Stufe.

Die erste Umkehrung des II oder des Sextenaccordes der 4. Stufe geht in der Regel bei der Bildung des Ganzschlusses dem Dominantendreiklang unmittelbar voran, so dafs der Bafs dieselbe Führung wie beim Hauptschlufs erhält. Bemerkenswert ist, dafs in dieser Verbindung stets die Terz des II verdoppelt wird und dafs fast nur die Oktaven- und Terzenlage dieses Accordes zur Anwendung kommen.

Man sehe hierüber die folgenden Beispiele!



Man stelle das Beispiel b) auch in weiter Harmonie dar und spreche sich über die dabei gemachten Wahrnehmungen aus!

Man bearbeite folgende Melodiesätze mit Anwendung des Sextenaccordes der 4. Stufe!



d.

e.

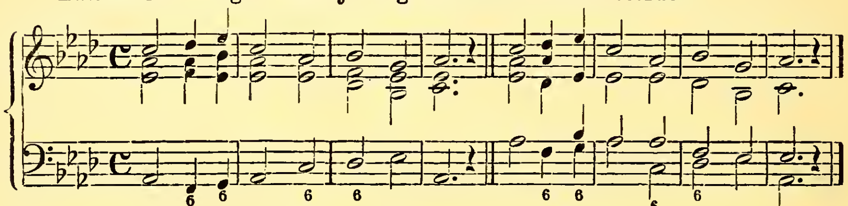
f.

g.

h.

i.

Zusammenfassung der bis jetzt gebrauchten Sextenaccorde.



Das Lied: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" begleite man auch mit Anwendung des Sextenaccordes der IV!



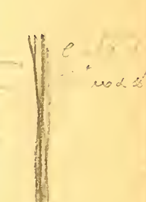


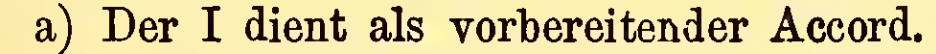
Begleitung der Schlufsform 2, 2, 1.*)

Anwendung des II_7 zu Schlufsbildungen.

Sehr viele Melodiesätze, namentlich in Kirchenliedern, haben die Schlufsform 2, 2, 1; oder wenn der Text eine Wiederholung der 2 nicht zuläfst, hat dieselbe eine längere (zwei- oder dreizeitige) Dauer. Für diese Schlufsform gebraucht man bestimmte Begleitungsweisen:

A) Die erste 2 erhält den Septimenaccord der 2. Stufe, die zweite 2 den Dominantendreiklang und die 1 den tonischen Dreiklang. Den Septimenaccord der II gebraucht man hierbei in der ersten Umkehrung, also als Quintsextenaccord (vergl. S. 60) der 4. Stufe, so dafs also der Bafs die Form 4, 5, 1 erhält. Über den Gebrauch des Septimenaccordes der II merke man folgendes: Der Septimenaccord der II ist, wie alle Septimenaccorde, ein dissonierender Accord, d. h. er kann nicht für sich allein auftreten, sondern er verlangt die Verbindung mit einem ihm folgenden Accorde, den man seine Auflösung nennt. Wie der Hauptseptimenaccord seine Auflösung durch den Harmonieschritt einer steigenden Quarte findet, so auch der Septimenaccord der II; ihm folgt also als Auflösung der Dominantaccord. — Dissonierende Accorde verlangen nicht nur eine Auflösung, sondern in der Regel auch eine Vorbereitung, d. h. der dissonierende (strebende) Ton mufs in dem vorigen Accorde, womöglich in derselben Stimme, als konsonierender Bestandteil, d. i. als ein solcher, der kein Streben hat, vorgekommen sein; als solche gelten der Grundton, die Terz und Quinte der reinen Dreiklänge. Im Septimenaccord der II ist die Septime der dissonierende Ton; die Septime wird in diesem Accord durch die 1. Stufe der Tonleiter gebildet. Soll die Septime nun vorbereitet werden, so kann das nur durch einen Accord geschehen, in welchem die 1. Stufe der Tonleiter entweder als Grundton, Terz oder Quinte auftritt. Als Grundton erscheint sie im I, als Terz im VI und als Quinte im IV; also mufs einer von den drei genannten Accorden dem II^7 vorangehen.




a) Der I dient als vorbereitender Accord.



NB. Die vorbereitende Konsonanz wird mit der ihr folgenden Dissonanz durch einen Bogen verbunden.

*) Das hier Folgende ist vorausgenommen, weil es sich an dieser Stelle gut einfügt und geeignet ist, den Schüler möglichst bald mit den gebräuchlichern und bessern Schlufsbildungen vertraut zu machen.

b) Der VI dient als vorbereitender Accord.

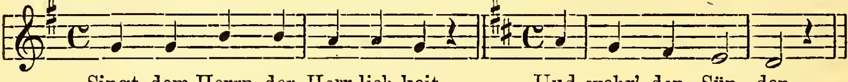


c) Der IV dient als vorbereitender Accord.

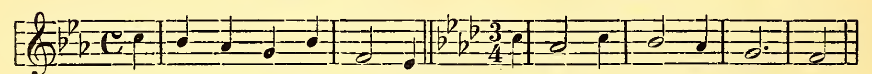


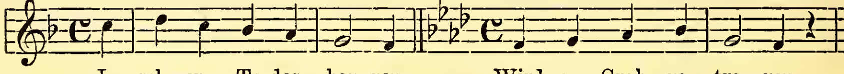
NB. Der IV ist hier als Sextenaccord angewendet. Das Auftreten desselben als Grundaccord würde zu einer steifen Bafsform führen, da in diesem Falle die 4. Stufe zweimal unmittelbar nacheinander im Basse vorkommen würde.

Man begleite folgende Liedsätze mit Anwendung des soeben Vorgeführten!







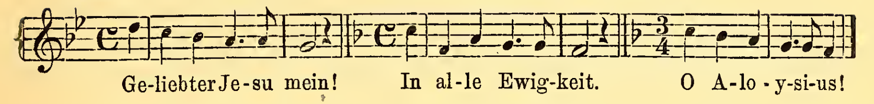




Wenn bei der Schlufsform 2, 2, 1 die erste 2 anderthalbzeitig und die zweite 2 halbzeitig ist, so läfst man den Bafs und die begleitenden Stimmen in einzeitigen Tönen auftreten, um die Gleichmäfsigkeit der rhythmischen Bewegung nicht zu unterbrechen, z. B.:



Man behandle in gleicher Weise folgende Melodiesätze!



Wenn der Schlufsform 2, 2, 1 die Form 4, 3 in **kurzen** Tönen voraufgeht, so begleitet man diese beiden Töne gerne mit **einem** Bafstone, z. B.:



Man bearbeite in dieser Weise in enger und in weiter Harmonie folgende Sätze!

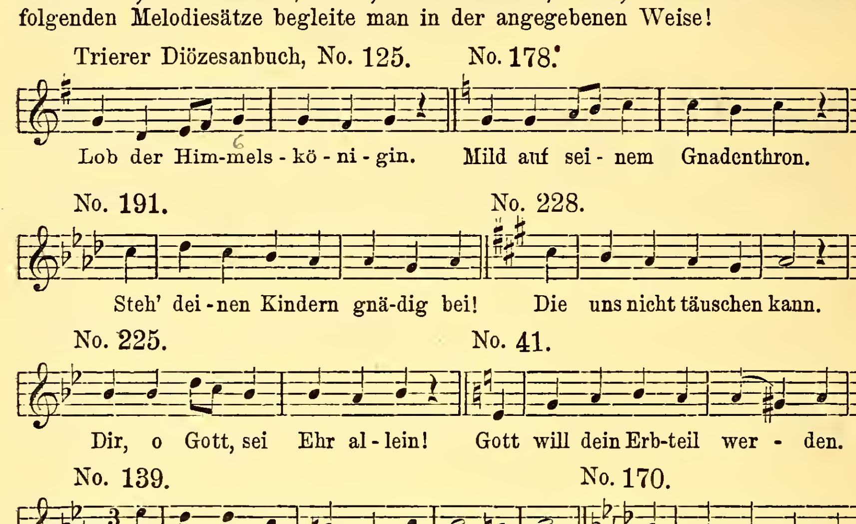
Bei den soeben behandelten Schlufsformen zeigt es sich, dafs unter den vier letzten Melodietönen in einer der Mittelstimmen stets die Form 1, 1, 7, 1 sich findet. (Man vergleiche die bearbeiteten Beispiele!) Diese Form kommt aber auch häufig als **Oberstimme** am Schlusse von Melodiesätzen und Liedern vor, und dieselbe mufs sich also genau so begleiten lassen, wie die vorhin behandelten Schlufsformen. Beispiel:



Oder:



Man erkennt leicht, dafs der Quintsextenaccord der 4. Stufe vorbereitet wird bei a) durch den I, bei b) durch den VI, bei c) durch den IV. Die folgenden Melodiesätze begleite man in der angegebenen Weise!





B. Die Schlufsform 2, 2, 1 begleitet man auch in der Weise, dafs man unter die beiden 2 nur die Dominantharmonie legt. Um aber in der Begleitung die einzelnen Zeiten erkennen zu lassen und um ein längeres Anhalten des Leittones (7. Stufe) zu verhüten, wendet man unter der ersten 2 den Dominantendreiklang mit einem Vorhalt an, d. h. man behält aus dem vorhergehenden Accord, der entweder der I, der IV oder der VI sein mufs, die erste Stufe der Tonleiter bei und läfst diese statt der Terz des Dominantendreiklanges klingen. Bei der zweiten 2 läfst man diesen dissonierenden Ton eine Stufe abwärts zur Terz des Dominantendreiklanges schreiten und löst dadurch die Dissonanz auf. Weil die Dissonanz in dem angegebenen Falle eine Quarte zum Bafstone bildet, nennt man sie Quartvorhalt; man bezeichnet sie durch eine 4 unter dem Bafston und ihre Auflösung durch eine 3, z. B.:



Man begleite die S. 76. mitgeteilten Sätze auch in dieser Weise!

Wenn bei dieser Begleitungsweise der ersten 2 die Melodienote 3 vorhergeht, kann aus leicht erkennbarem Grunde unter der 3 nicht der VI angewendet werden. Letzterer wird aber mit Vorliebe dann gebraucht, wenn der ersten 2 die 1 vorhergeht, z. B.:



Will man der Schlufsform 2, 2, 1 den IV voraufgehen lassen, so wendet man denselben nicht gerne als Sextenaccord an; es entsteht nämlich dadurch in den äufsern Stimmen eine verdeckte Quinte, die nicht gut lautet; zum Beispiel:



Anwendung der 1. Umkehrung des VII oder des Sextenaccordes der 2. Stufe:

Der Sextenaccord der II. Stufe

Vergleicht man den VII mit dem V^7, so erkennt man sogleich, dafs er aus dessen Terz, Quinte und Septime besteht; er enthält also die beiden Strebetöne des V^7 und wird in den meisten Fällen, in denen er zur Anwendung kommt, als Leitaccord zum tonischen Dreiklang (stellvertretend für die Dominantharmonie) gebraucht und zwar, wie schon früher bemerkt, fast nur als Sextenaccord der 2. Stufe. Eigentümlich bei seiner Anwendung sind die ungewöhnlichen Fortschreitungen einzelner seiner Bestandteile. Man sehe darüber die folgenden Beispiele und die dazu gegebenen Bemerkungen nach!

Sehr häufig und mit recht guter Wirkung wendet man den Sextenaccord der 2. Stufe bei der Begleitung des obern steigenden Tetrachordes der Durtonleiter an, zum Beispiel:



Beispiel 1 enthält eine der gebräuchlichsten Fortschreitungen des Sextenaccordes der 2. Stufe; trotz der verdeckten Quinte in den beiden untern Stimmen der beiden letzten Accorde ist diese Verbindung von der besten Wirkung. Über die Notwendigkeit der eigentümlichen Stimmführung bei den beiden letzten Accorden wird folgendes überzeugen: Das $\overline{f}$ der zweiten Stimme mufs als Ton mit abwärts gerichtetem Streben nach $\overline{e}$ gehen. Die dritte Stimme $\overline{d}$ ist frei in ihrem Fortschreiten; sie kann nach allen Bestandteilen des tonischen Dreiklanges gehen; es wird sich aber nicht empfehlen, dieselbe nach $\overline{e}$ fortschreiten zu lassen, weil dieser Ton schon durch die zweite Stimme gebracht worden ist und weil eine Terzverdoppelung im harten Dreiklang überhaupt, namentlich aber im Schlufsaccord von übler Wirkung ist; nach $\overline{c}$ kann die dritte Stimme nicht geführt werden, weil dadurch mit der vierten Stimme eine Oktavenparallele entstehen würde. Es bleibt also für die dritte Stimme nur der Schritt nach *g* frei. Diese Begleitungsweise finden wir denn auch in den besten Werken unserer Meister alter und neuer Zeit. Siehe unten!

Beispiel 2 zeigt in der zweiten Stimme den auffallenden Schritt von $\overline{c}$ nach $\overline{f}$, wodurch im Sextenaccord der 2. Stufe die Quinte verdoppelt erscheint. Man wendet diese eigentümliche Verdoppelung an, um dem Schlufsaccord eine gute Stimmlage zu verschaffen. Das $\overline{f}$ der zweiten Stimme tritt nämlich durch den steigenden Quartenschritt auffallender auf, als das *f* der dritten Stimme, weil letzteres eine tiefere, verdeckte Lage hat und bereits im vorigen Accord in derselben Stimme vorhanden war. Aus diesem Grunde verlangt das $\overline{f}$ der zweiten Stimme energisch die Fortführung nach $\overline{e}$; man läfst es deswegen diesen Schritt machen, während man das *f* der dritten Stimme eine Stufe aufwärts zur Quinte des tonischen Dreiklanges führt.





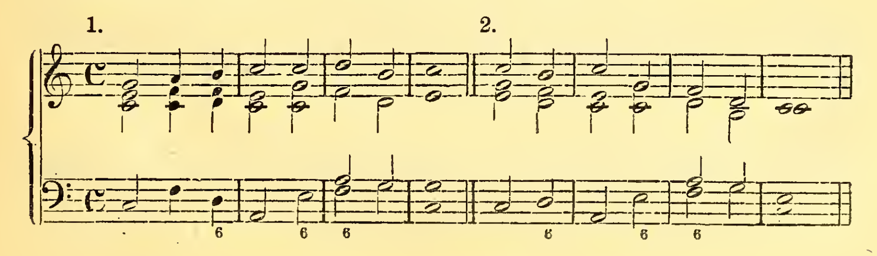
Man wende den Sextenaccord der 2. Stufe in der Begleitung der steigenden Durtonleiter an!

Die folgenden Beispiele zeigen einige der gebräuchlichern Verbindungen, in denen der Sextenaccord der 2. Stufe vorkommt.



Beispiel 1 enthält die früher erwähnte verdeckte Quinte sogar in den äufsern Stimmen. (Vergl. auch oben Bsp. c und f.) In Beispiel 3 und 4 schreitet die Quinte des VII nicht ihrem Streben gemäfs zur Terz des I, weil letztere entweder im Bafs oder in der Oberstimme des I erscheint und ein nochmaliges Erscheinen der Terz zu einer übellautenden Verdoppelung derselben führen würde.

Obschon der Sextenaccord der 2. Stufe meist stellvertretend für die Dominantharmonie gebraucht und demgemäfs meist zum I geführt wird, so gestattet man sich doch häufig freiere Fortführungen desselben, z. B.:





In Beispiel 1 und 2 wird der Sextenaccord der 2. Stufe nach dem VI geführt. Er kann hier noch als stellvertretend für den V erscheinen und die Verbindung wäre dann als eine der gewöhnlichsten Trugfortschreitungen aufzufassen.

Die Beispiele 3 und 4 enthalten zwei der seltenern Fälle, in denen der Sextenaccord der 2. Stufe nicht als stellvertretend für die Dominantharmonie angesehen wird und deshalb eine freiere Führung ermöglicht (hier nach den Dreiklängen der IV und III).

Entstehung des Sextenaccordes der 2. Stufe aus dem Dreiklang der II.

Sehr häufig bildet man aus dem Dreiklang der II den Sextenaccord dieser Stufe und zwar in den Fällen, wo demselben der I oder der VI folgt. Es geschieht dies, indem man in der Regel die Quinte des als Grundaccord erscheinenden II zum Grundtone des VII fortschreiten und dabei den Bafs liegen läfst.

1. 2.

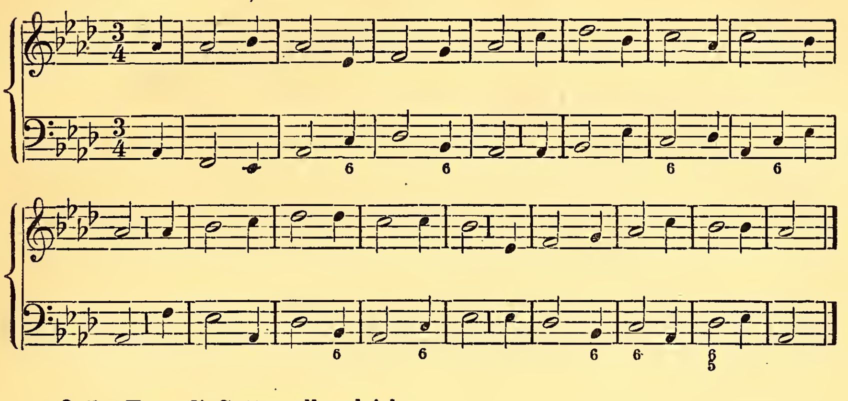
3. 4.

5. 6.

Welche der vorstehenden Beispiele werden in Moll zu verwenden sein?

Anwendung der bisher behandelten Umkehrungen in der Begleitung kirchlicher Liedweisen.

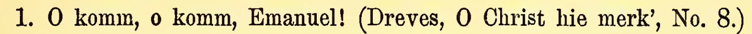
Du Heil der Welt, Herr Jesu Christ.



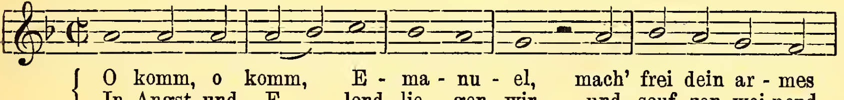
O ihr Freund' Gottes allzugleich.



Man begleite mit Anwendung der bereits behandelten Umkehrungen noch folgende Melodieen!

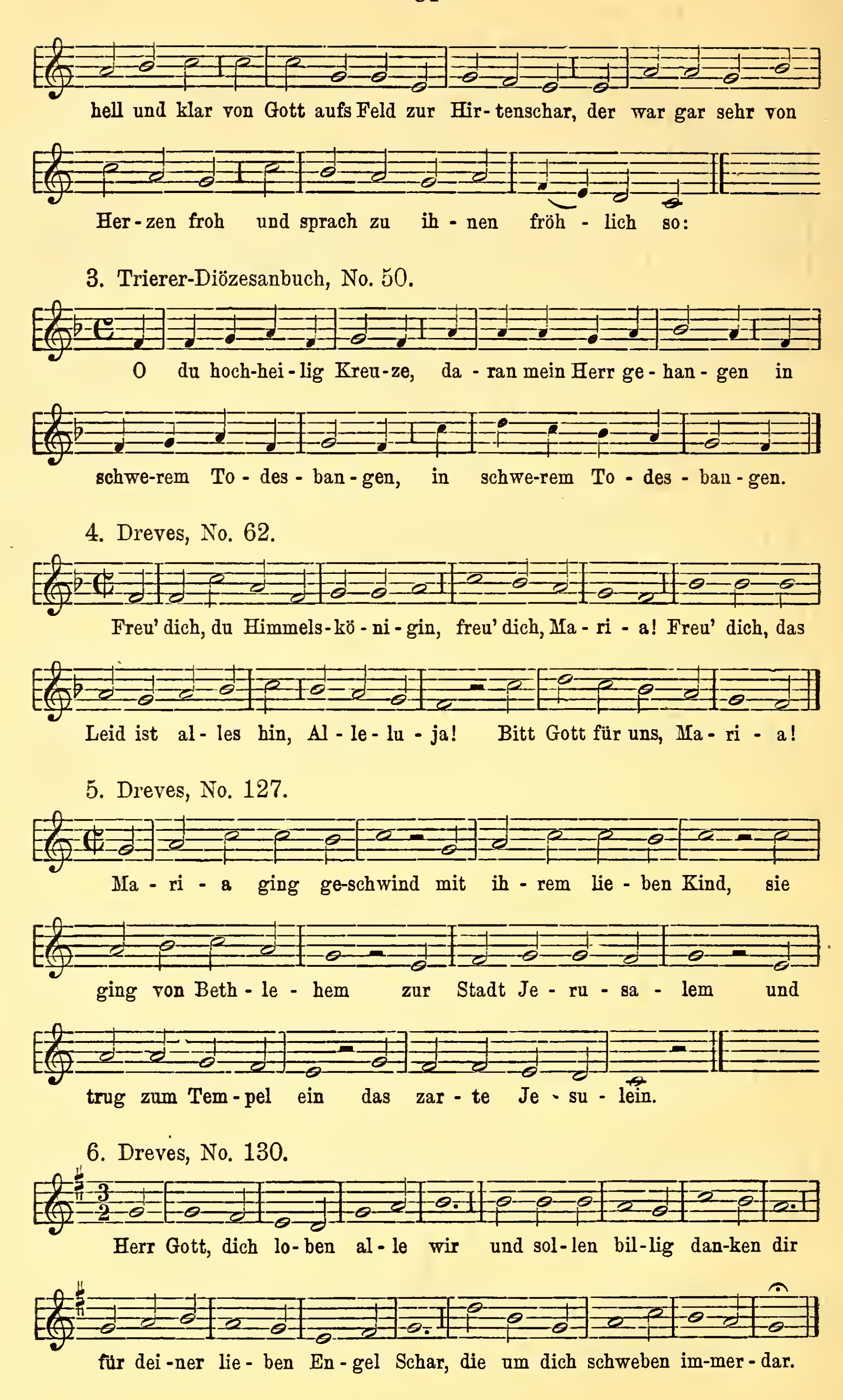


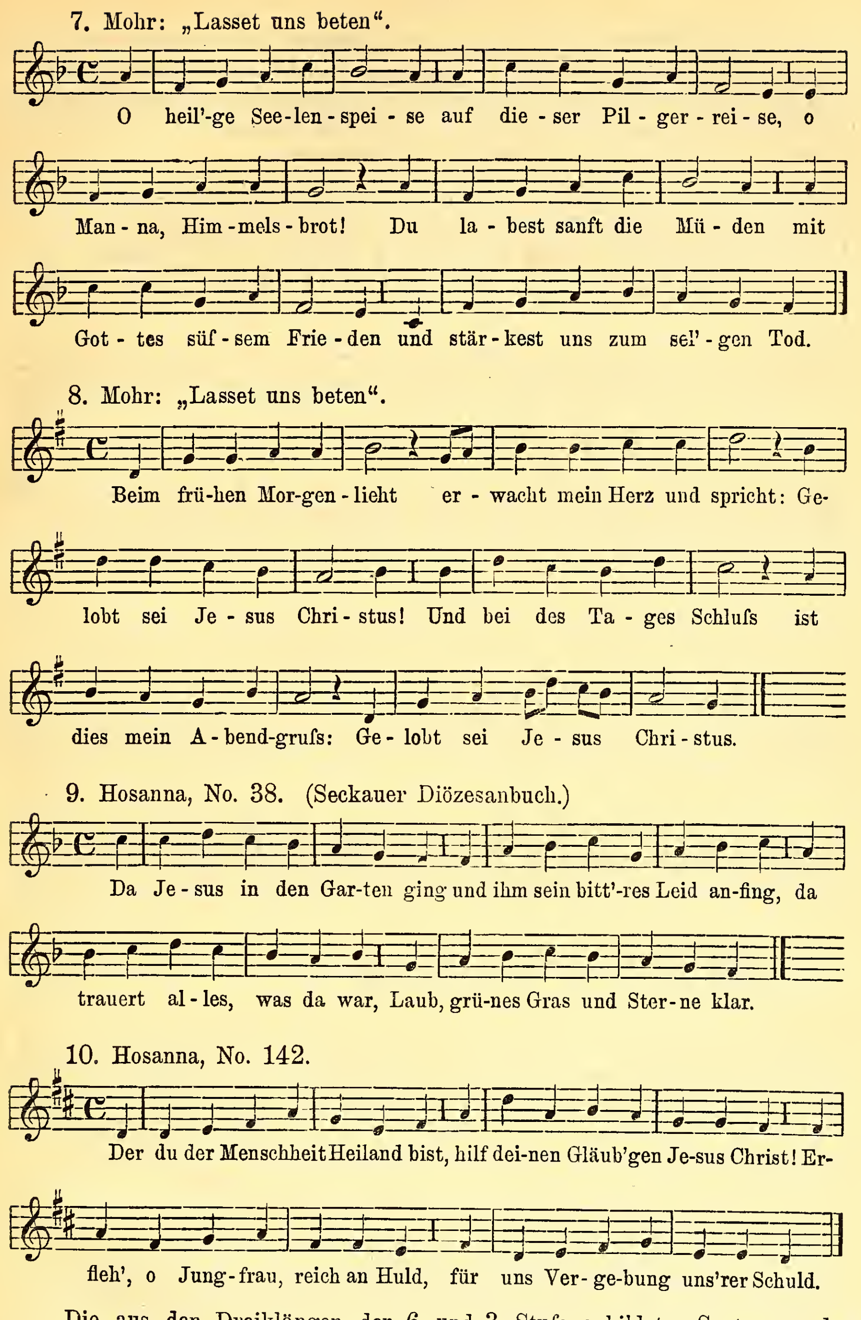
1. O komm, o komm, Emanuel! (Dreves, O Christ hie merk', No. 8.)








hell und klar von Gott aufs Feld zur Hir-tenschar, der war gar sehr von
Her-zen froh und sprach zu ih-nen fröh-lich so:
3. Trierer-Diözesanbuch, No. 50.
O du hoch-hei-lig Kreu-ze, da-ran mein Herr ge-han-gen in
schwe-rem To-des-ban-gen, in schwe-rem To-des-ban-gen.
4. Dreves, No. 62.
Freu' dich, du Himmels-kö-ni-gin, freu' dich, Ma-ri-a! Freu' dich, das
Leid ist al-les hin, Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-ri-a!
5. Dreves, No. 127.
Ma-ri-a ging ge-schwind mit ih-rem lie-ben Kind, sie
ging von Beth-le-hem zur Stadt Je-ru-sa-lem und
trug zum Tem-pel ein das zar-te Je-su-lein.
6. Dreves, No. 130.
Herr Gott, dich lo-ben al-le wir und sol-len bil-lig dan-ken dir
für dei-ner lie-ben En-gel Schar, die um dich schweben im-mer-dar.



Die Sextenaccorde der 1. und 5. Stufe.

Die aus den Dreiklängen der 6. und 3. Stufe gebildeten Sextenaccorde der 1. und 5. Stufe kommen äuſserst selten zur Anwendung und bei ihrem Gebrauch wird weniger auf das Verhältnis geachtet, in welchem die genannten Sextenaccorde zu dem vorangehenden oder nachfolgenden Accord stehen, als

vielmehr auf die Führung des Basses. Am häufigsten ist ihre Anwendung da, 1.) wo durch dieselbe eine schöne sekundenweise oder sonst charakteristische Bafsführung erzielt wird, oder 2.) wo durch das gleichmäfsige Fortschreiten der Oberstimme und des Basses eine ganze Reihe von Sextenaccorden sich ergibt, die oft recht würdevoll klingt und 3.) in Sequenzformen.




2. a)
6
6
6
6
6
6
b)
6
6
6
6
6
3. a)
6
6
6
6
6
6
6
b)
6
6
6
6
6
6
6
b)
4.
56
6
56
6
etc.
6
6
6
6



Die zweite Umkehrung des Dreiklanges oder der Quartsextenaccord.

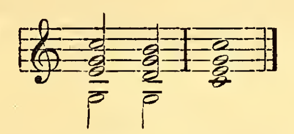
Aus den zahlreichen Beispielen, welche die Anwendung der Sextenaccorde zeigten, erkennt man, dafs die 1. Umkehrung der Dreiklänge in reicher Abwechslung mit den Grundaccorden gebraucht wird; ein Gleiches läfst sich von der 2. Umkehrung der Dreiklänge nicht sagen, da die gröfsere Unbestimmtheit dieser Umkehrung ihre Anwendung an die Erfüllung gewisser Bedingungen knüpft und sie dadurch zu einer sparsamen macht. Auch die Anzahl der gebräuchlichen Quartsextenaccorde ist im Vergleich zu den gebräuchlichen Sextenaccorden eine sehr beschränkte: Es sind nämlich bei der Begleitung leitereigener Melodieen nur die aus den Hauptdreiklängen gebildeten Quartsextenaccorde zulässig (also die Quartsextenaccorde auf der 5., 2. und 1. Stufe) und zwar ist der aus dem tonischen Dreiklang gebildete der am häufigsten zur Anwendung kommende und darnach der aus dem Subdominantendreiklang entstehende. Das zu verdoppelnde Intervall ist in der Regel die Quinte.

Anwendung der zweiten Umkehrung des tonischen Dreiklanges oder des Quartsextenaccordes der 5. Stufe.

Der Quartsextenaccord der 5. Stufe.

Obschon dieser Quartsextenaccord der am häufigsten vorkommende ist, so wird er doch fast nur angewendet, um den Ganzschlufs einzuleiten, d. h. man stellt denselben bei der Bildung des Ganzschlusses dem Dominantaccord voran

und zwar in der Regel auf der schweren Zeit und deutet durch die nun schon im Basse liegende 5. Stufe den ihm folgenden Dominantaccord an.



Sekundenweise Einführung des Baſstones vom Quartsextenaccord d. 5. Stufe.

Den Baſston des Quartsextenaccordes der 5. Stufe führt man in der Regel durch einen sekundenweisen Baſs herbei, sei es durch einen längern Sekundengang (A.) oder durch einen einzigen Sekundenschritt von oben oder von unten (B.)

A. 1.

6 6 $\frac{6}{4}$

2.

Auch in Moll! Auch in weiter Harmonie u. in Moll!

6 6 6 $\frac{6}{4}$

3.

6 6 $\frac{6}{4}$

4.

Auch in weiter Harmonie u. in Moll!

6 $\frac{6}{4}$

5.

Auch in Dur in e. u. in w. Harmonie!

6 (6) $\frac{6}{4}$

B. 1.

Eng u. weit, auch in Moll!

$\frac{6}{4}$

2.

6 $\frac{6}{4}$

3.

Welche der beiden angedeuteten Begleitungen kann in w. H. gebraucht werden?

(6) $\frac{6}{4}$

4.

Auch in Moll!

6 $\frac{6}{4}$

5.

Auch in Moll, e. u. i. w. Harmonie!

6 $\frac{6}{4}$



Von guter Wirkung ist auch die Herbeiführung des Bafstones für den Quartsextenaccord der 5. Stufe durch die Form des steigenden Dreiklanges, z. B.:



Jedoch mufs in diesem Falle für die drei Bafstöne dieselbe, nämlich die tonische Harmonie gebraucht werden und es wäre ganz unzulässig, wenn man auf dem ersten Bafstone etwa den VI als erste Umkehrung oder auf dem mittlern Bafstone den III anwenden wollte.



Man bearbeite mit demselben Basse noch nachstehende Oberstimmen und beachte dabei folgendes: Geht die Melodie mit den 3 ersten Bafstönen in derselben Richtung, so ist es ratsam, in enger Harmonie zu beginnen, weil dann die Mittelstimmen ruhig bleiben. Geht aber die Melodie gegen den Bafs, so empfiehlt es sich, in weiter Harmonie zu beginnen.



Auch durch andere sprungweise Fortschreitungen ist die Herbeiführung des Bafstones bei dem Quartsextenaccord der 5. Stufe zulässig, jedoch nur von der 2. und 1. Stufe aus. Es ist hierbei noch zu beachten, dafs auf dem dem Quartsextenaccord vorausgehenden Bafstone jedesmal der betreffende Dreiklang als Grundaccord zu gebrauchen ist. Von der 2. Stufe aus wird der Schritt zum Quartsextenaccord stets steigend genommen.

1. a) b)

2. a) b)

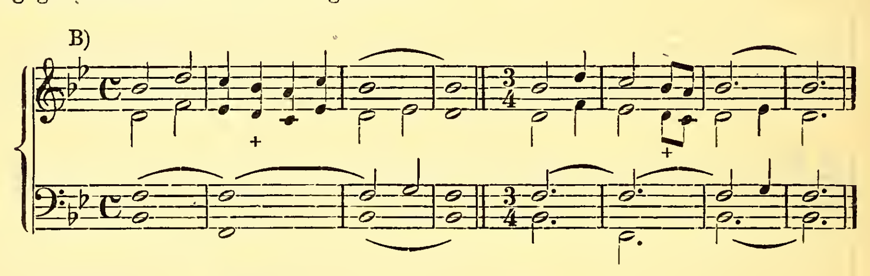
3. 4.

5. No. 5 auch mit folgenden Bässen!

Auch auf der leichten Zeit wird der Quartsextenaccord der 5. Stufe angewendet und zwar 1. in ungerader Taktart, wenn noch eine leichte Zeit folgt, auf der die Dominantharmonie zur Anwendung kommt (A), 2. in gerader und ungerader Taktart, wenn sein Baſston bereits als Grundton einer unmittelbar voraufgehenden Dominantharmonie vorhanden ist. In diesem Falle kommt der Quartsextenaccord zwischen eine doppelte Anwendung des Dominantaccordes zu stehen und hat in der Regel nur die Bedeutung eines bloſs durchgehenden Accordes, d. h. eines solchen Accordes, der lediglich die Bestimmung hat, zwei Harmonieen enger zu verbinden (B). 3. Auch findet man ihn auf der leichten Zeit angewendet, wenn ein sekundenweise geführter Baſs sein Auftreten auf der schwachen Zeit rätlich erscheinen läſst C).



Man spiele die S. 89 bei A) notierten Beispiele auch in der vorhin angegebenen Weise im dreizeitigen Takt!



Man überzeugt sich beim Spielen der Beispiele A) und B) sogleich, daſs der Quartsextenaccord hier noch unselbständiger auftritt als vorhin und fast nur die Wirkung eines bloſs eine engere Verbindung anstrebenden Accordes ausübt. Um den Charakter dieses Accordes als eines bloſs durchgehenden recht scharf zu erkennen, führe man sich die Beispiele ohne Einfügung des Quartsextenaccordes vor und spiele sie darnach wieder mit dem Quartsextenaccord, zum Beispiel:





Anwendung der zweiten Umkehrung des Subdominantendreiklanges oder des Quartsextenaccordes der 1. Stufe.

Der Quartsextenaccord der 1. Stufe.

Diese Umkehrung findet ihre fast ausschliefsliche Anwendung bei der Bildung des Plagalschlusses, indem nämlich nach bereits gebildetem Ganzschlusse auf der nun im Basse ruhenden Tonika der Quartsextenaccord errichtet wird, dem dann wieder der tonische Dreiklang folgt. Der Plagalschlufs, auf diese Weise gebildet, drückt wegen des liegenbleibenden Basses und der sich nur sehr mäfsig bewegenden Mittelstimmen eine sehr grofse Ruhe aus; deswegen wird er häufig am Schlufs von kirchlichen Tonstücken zur Anwendung gebracht. Bemerkenswert ist noch, dafs während der Quartsextenaccord der 5. Stufe am häufigsten auf der schweren Zeit auftritt, der Quartsextenaccord der 1. Stufe meistens auf der leichten Zeit gebraucht wird.



Anwendung der beiden behandelten Quartsextenaccorde in der Begleitung kirchlicher Weisen.

Du Heil der Welt, Herr Jesu Christ.

Schlufssatz aus: Ave verum corpus.



Aufgabe: In den folgenden Liedsätzen soll an den mit † bezeichneten Stellen ein Quartsextenaccord angewendet werden!



Eine anderweitige Anwendung findet der Quartsextenaccord der 1. Stufe dann, wenn unmittelbar nach dem als Grundaccord auftretenden tonischen Dreiklang ein Ton von kurzer Dauer mit dem Subdominantendreiklang begleitet werden soll (a), oder auch, wenn der dem tonischen Dreiklang folgende Melodieton zwar nicht kürzer ist als der voraufgegangene Ton, in seiner Harmonisierung aber mit der gröfsten Leichtigkeit auftreten und der Bafs sehr ruhig gehalten werden soll (b).



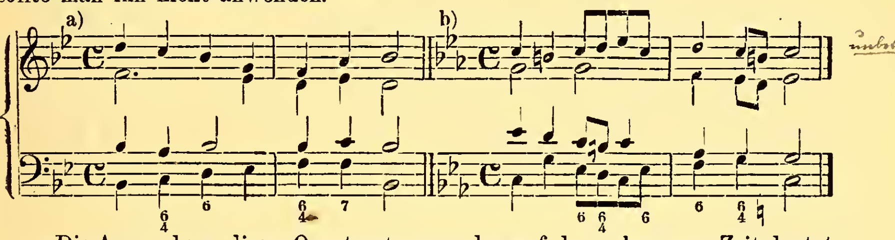
Bei den sämtlichen vorgeführten Anwendungen des Quartsextenaccordes der 1. Stufe fanden wir dessen Bafston bereits bei der voraufgehenden Harmonie. Eine recht schöne, wiewohl seltenere Anwendung dieses Quartsextenaccordes zeigt uns eine sekundenweise Einleitung seines Bafstones, z. B.:



Die zweite Umkehrung des Dominantendreiklanges oder des Quartsextenaccordes der 2. Stufe.

Der Quartsextenaccord der 2. Stufe.

Diese Umkehrung wird nur angewendet, wenn man dem Dominantenaccord grofse Leichtigkeit geben will. Man gebraucht ihn deswegen meistens nur als verbindenden Accord zwischen einer doppelten Anwendung des I, der dann in der Regel einmal als Grundaccord und das andere Mal als erste Umkehrung erscheint, so dafs immer ein sekundenweise geführter Bafs entsteht (a); namentlich geschieht das bei schneller Harmoniefolge (b.) Bei langsamer Bewegung und in Musikstücken ernsten Charakters (namentlich Kirchenliedern) sollte man ihn nicht anwenden.



Die Anwendung dieses Quartsextenaccordes auf der schweren Zeit deutet (wie auch die Anwendung eines aus einem Nebendreiklange gebildeten Quartsextaccordes auf der betonten Zeit) jederzeit eine Modulation nach der Tonart des Dreiklanges an, aus welchem der Quartsextenaccord gebildet ist. Siehe die folgenden Beispiele und auch S. 161.



Die Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes.

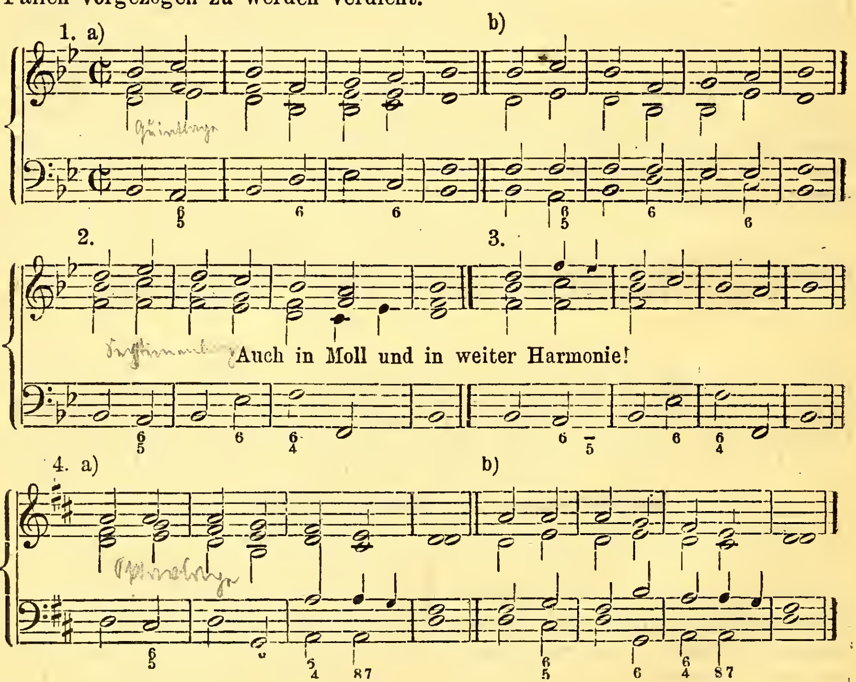
Allgemeines über Zweck und Behandlung der Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes.

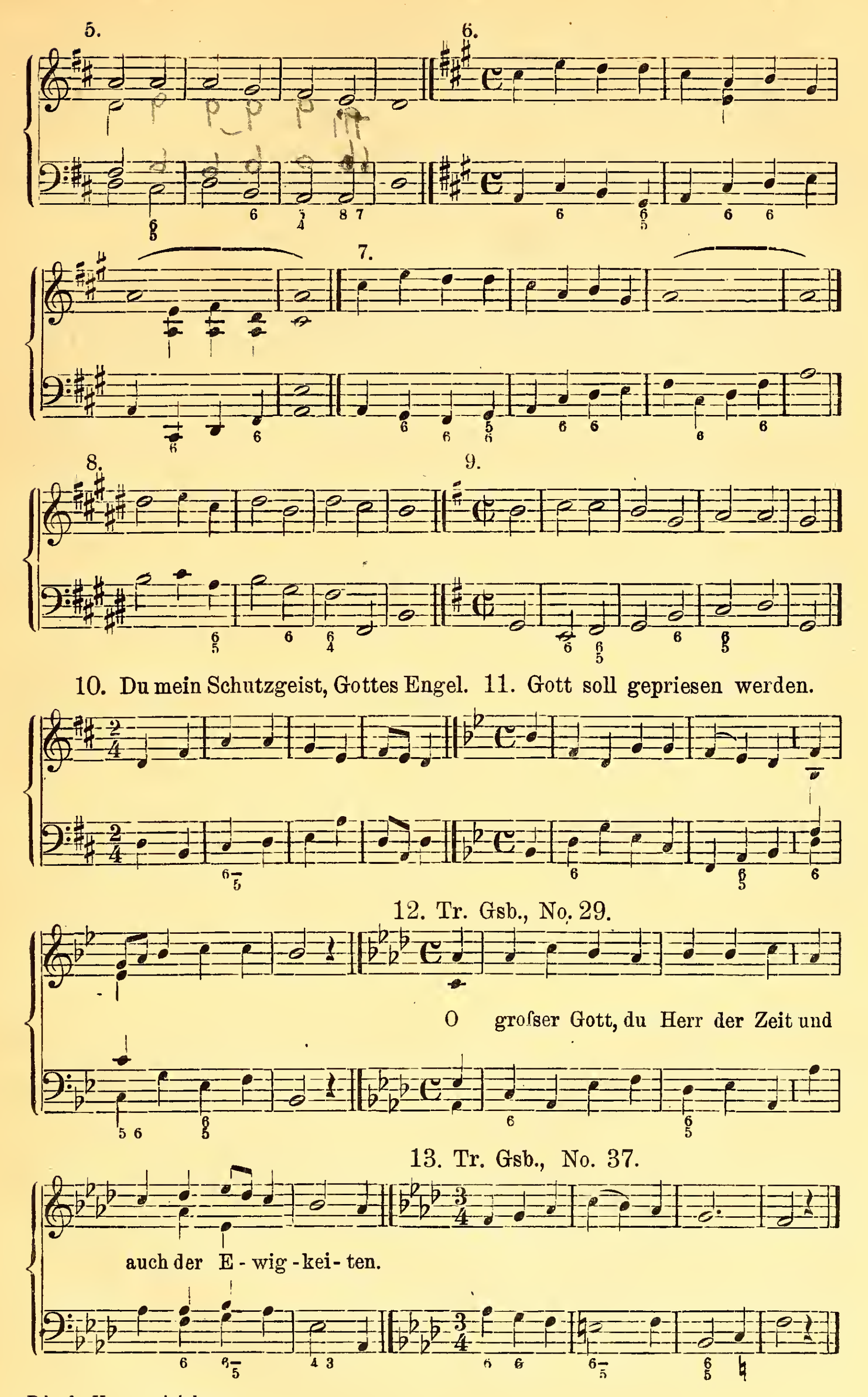
Wie bei dem Gebrauche der Dreiklangsumkehrungen ist auch bei der Anwendung der Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes die Erzielung einer schönen Bafsführung der Hauptzweck, dem die Erreichung anderer Ziele: ruhige Führung und innige Verbindung der übrigen Stimmen, Vermeidung falscher Fortschreitungen, weniger gewichtvolles Auftreten eines Accordes, Abwechselung bei mehrmaliger Anwendung derselben Harmonie zur Seite stehen. Die erste Umkehrung ist auch hier wie bei den Dreiklängen die am meisten zur Anwendung kommende. Alles, was von dem Charakter der einzelnen Accordteile, von deren Beziehung zueinander und zum tonischen Drei-

klange und der daraus folgenden Behandlung bei dem Septimenaccord als Grundaccord gilt, behält auch Geltung bei den Umkehrungen des Septimenaccordes, tritt sogar in einzelnen Fällen viel stärker hervor. Es behalten demnach in den Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes die Terz und die Septime ihr entgegengesetztes Streben, welches ihre Auflösung verlangt und ihre Verdoppelung verbietet. Ein stärkeres Hervortreten dieser Eigentümlichkeiten zeigt sich deswegen bei den Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes, weil bei zweien derselben (der 1. und 3.) einer der strebenden Töne in den Baſs, also in eine dem Ohre sehr bemerkbare Stimme zu liegen kommt. Wie die Umkehrungen des Dominantendreiklanges am Schlusse eines Tonstückes zur Bildung des Ganzschlusses untauglich sind, so sind es auch die Umkehrungen des Hauptseptimenaccordes; sie werden also, wenn auch beim Schlusse einzelner Sätze im Verlauf des Tonstückes, doch nicht am Ende desselben zur Schluſsbildung anzuwenden sein. Auch das Bilden des Septimenaccordes aus dem Dominantendreiklange durch späteres Einführen (Nachschlagen) der Septime ist bei den Umkehrungen erlaubt und gebräuchlich.

Die erste Umkehrung des Hauptseptimenaccordes oder der Quintsextenaccord der 7. Stufe.

Da bei dieser Umkehrung die Terz des Accordes, also einer der Strebetöne in den Baſs tritt und letztere nicht verdoppelt werden dürfen, so folgt daraus, daſs diese Umkehrung in der Terzenlage nicht vorkommen kann. Eigentümlich bei dem Quintsextenaccord ist, daſs derselbe in der Septimenlage nicht die Weichheit zeigt, die wir an dem Grundaccord in dieser Lage stets bemerken, weshalb seine Anwendung der des Grundaccordes in den meisten Fällen vorgezogen zu werden verdient.




5.
6.
7.
8.
9.
10. Du mein Schutzgeist, Gottes Engel. 11. Gott soll gepriesen werden.
12. Tr. Gsb., No. 29.
O grofser Gott, du Herr der Zeit und
13. Tr. Gsb., No. 37.
auch der E - wig - kei - ten.

Die zweite Umkehrung des Hauptseptimenaccordes oder der Terzquartaccord der 2. Stufe.

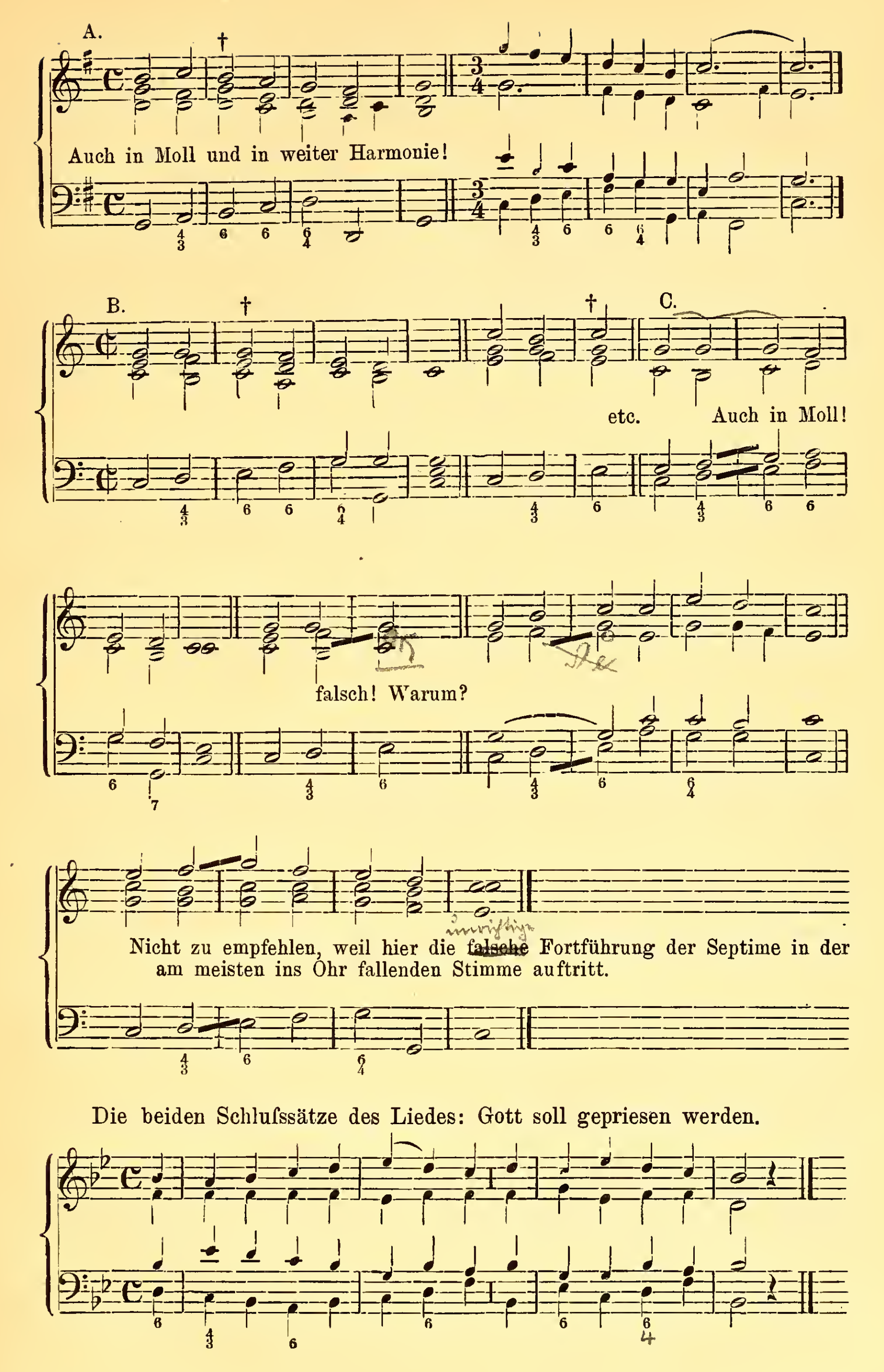
Diese Umkehrung erinnert in ihrer Anwendung an die 2. Umkehrung des Dominantendreiklanges (vergl. S. 95); nur ist die Beziehung zu dem ihr folgenden tonischen Dreiklang inniger, weil zwei Strebetöne vorhanden sind, und deshalb ist diese Umkehrung durchweg dem Quartsextenaccord der 2. Stufe vorzuziehen. Wohltuend vermag sie in der Regel auch nur bei ihrer Einführung durch einen sekundenweisen Bafs zu wirken.





NB. Die im 2. und 3. Accord in den beiden obern Stimmen entstehenden Quinten sind erlaubt, da die 1. Quinte eine reine, die 2. eine verminderte ist und letztere der ersten in fallender Form folgt. (Vergl S. 41 das über das Beispiel c. Gesagte.)

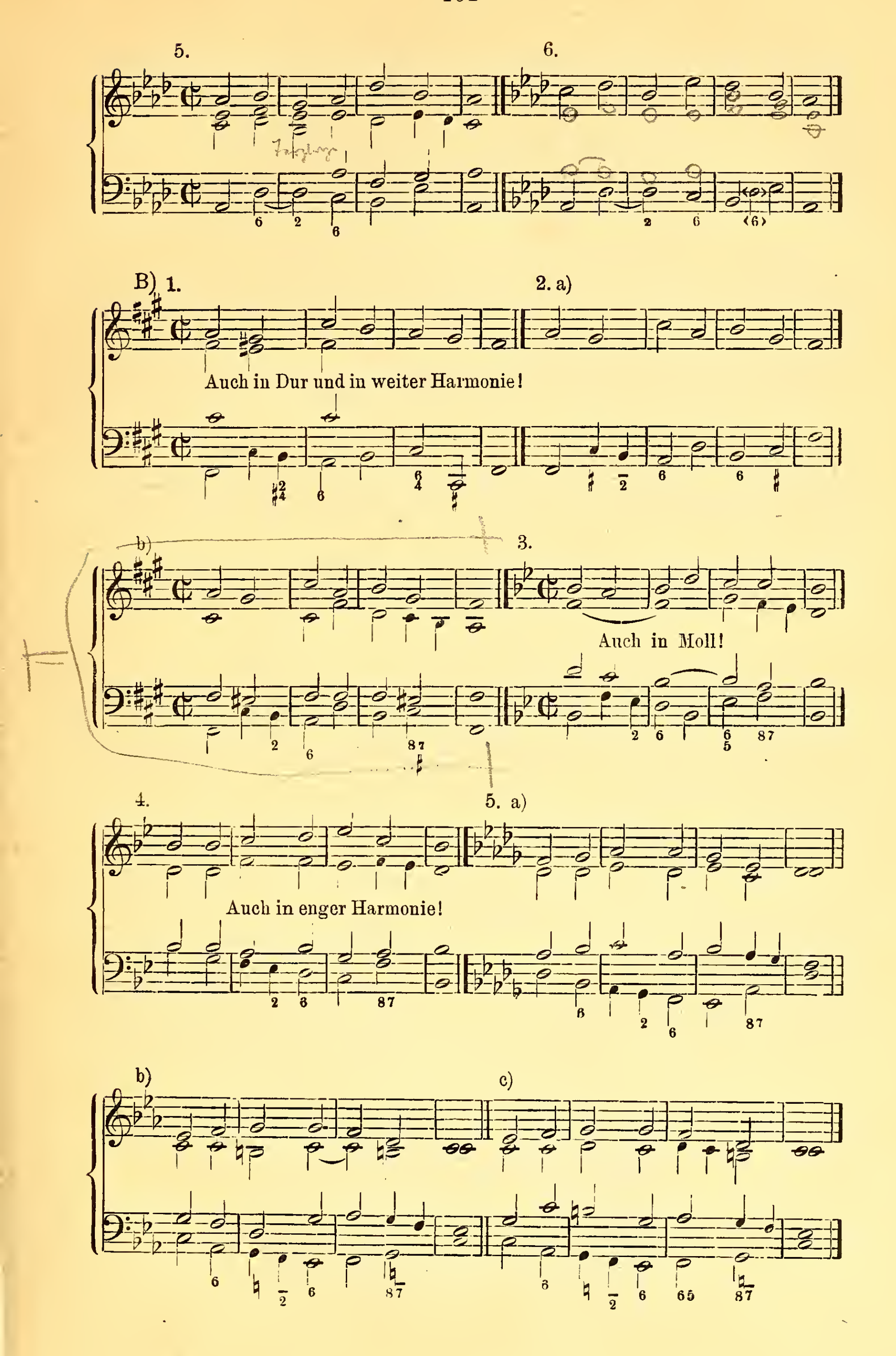
In vorstehenden Beispielen wurde der Terzquartaccord der 2. Stufe stets in den Grundaccord des tonischen Dreiklanges aufgelöst; man führt ihn aber auch häufig zu dem Sextenaccord des tonischen Dreiklanges. Der Bafs geht also in diesem Falle zur 3. Stufe der Tonleiter; da aber die Septime auch zur 3. Stufe geht, so ist in der Auflösung eine Terzverdoppelung unvermeidlich, welche auch nicht übel lautet, wenn dieselbe in den äufsern Stimmen stattfindet (A). Unschön lautet dieselbe, wenn sie im Bafs und einer der Mittelstimmen erscheint (B). Um eine Terzverdoppelung letzterer Art zu vermeiden, führt man häufig die Septime aufwärts nach der Quinte des tonischen Dreiklanges. Dies ist jedoch nur dann von guter Wirkung und deshalb gestattet, wenn die aufwärts schreitende Septime mit einer andern Stimme in Terzen oder Dezimen geht und wenn das Aufwärtsschreiten deutlich erkennbar ist. Das Aufwärtsschreiten der Septime ist in diesem Falle durch den gleichmäfsigen Fortschritt mehrerer Stimmen gewissermafsen geboten (C).


A.
Auch in Moll und in weiter Harmonie!
B.
C.
etc.
Auch in Moll!
falsch! Warum?
Nicht zu empfehlen, weil hier die falsche Fortführung der Septime in der am meisten ins Ohr fallenden Stimme auftritt.
Die beiden Schlufssätze des Liedes: Gott soll gepriesen werden.

Die dritte Umkehrung des Hauptseptimenaccordes oder der Sekundaccord der 4. Stufe.

Da in dieser Umkehrung die Septime, also der nach der Terz des tonischen Dreiklanges strebende Bestandteil, im Basse liegt, so kann die Auflösung nur nach der ersten Umkehrung des tonischen Dreiklanges geschehen. Da ferner die im Basse liegende Septime als strebender Ton nicht verdoppelt werden darf, so folgt daraus, dafs diese Umkehrung in der Septimenlage nicht vorkommen kann. Die dritte Umkehrung des Septimenaccordes kann in dreifach verschiedener Weise auftreten: 1) die Septime kann vorbereitet sein, d. h. im voraufgehenden Accorde kann schon der Ton Bafston gewesen sein, der jetzt als Septime erscheint (A); 2. die Septime kann dem Grundton des Dominantendreiklanges nachschlagen (B); 3. die Septime kann frei eintreten (C). Das letztere geschieht aber nur mit guter Wirkung durch einen steigenden Bafsschritt.




5.
6.
B) 1.
2. a)
Auch in Dur und in weiter Harmonie!
b)
3.
Auch in Moll!
4.
5. a)
Auch in enger Harmonie!
b)
c)

6.

Auch in Dur!

C. 1.

Auch in Moll!

2.

Auch in Moll!

3.

Auch in Moll!

4.

Anmerkung. Interessant ist, wie J. S. Bach u. a. in den Recitativen den Sekundenaccord in den Fällen behandeln, wo der nachfolgende tonische Dreiklang durch die Singstimme die Terzenlage erhält. Wir finden hier nämlich häufig die Auflösung des Sekundenaccordes in den Grundaccord der I; es kann diese eigentümliche Fortschreitung wohl nur darin ihren Grund haben, dafs man beim Satzschlufs in den äufsern Stimmen die Terzverdoppelung vermeiden wollte. Beispiele:

J. S. Bach: Johannes-Passion.

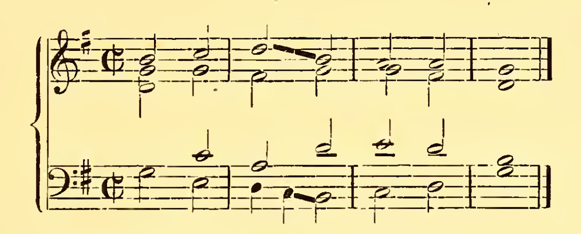




Händel: Messias.



Eine fallende Bewegung der Oberstimme des Sekundenaccordes nach der Terzenlage des tonischen Dreiklanges würde eine verdeckte Oktave der übelsten Art bewirken, die unter keiner Bedingung zu gestatten ist, z. B.:

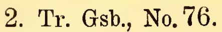


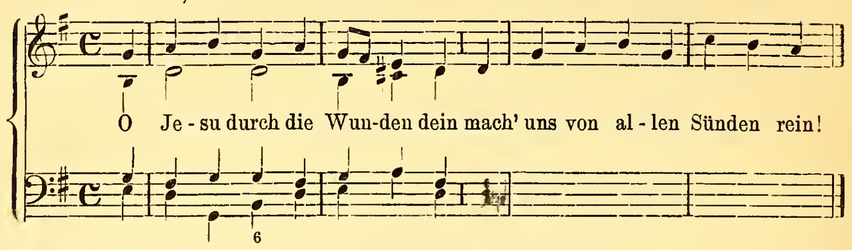
Eine sehr wirkungsvolle Anwendung des Sekundenaccordes mit nachschlagender Septime bringt man gern dann an, wenn in einem Liede eine Ausweichung nach der Dominantentonart eingetreten ist und nun die Melodie sich mit dem Schritt 5,¹ oder 7,¹ oder 5, 5 wieder der ursprünglichen Tonart zuwendet. Hier begleitet man die steigende Melodie 5,¹ oder 7,¹ mit der fallenden Baſsform 5, 4, 3 und erreicht dadurch eine prächtig klingende Gegenbewegung in den äuſseren Stimmen und zugleich ein scharfes Hervortreten der ursprünglichen Tonart, z. B.:

1. Trierer Gesangbuch, No. 73.

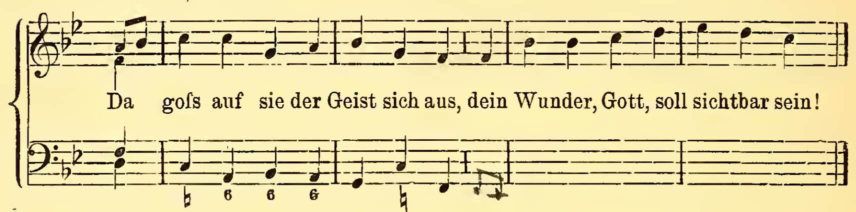


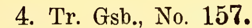
Man bearbeite folgende Sätze in derselben Weise!


2. Tr. Gsb., No. 76.



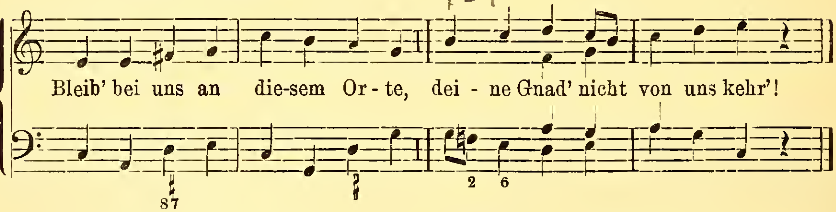
3. Tr. Gsb., No. 87.



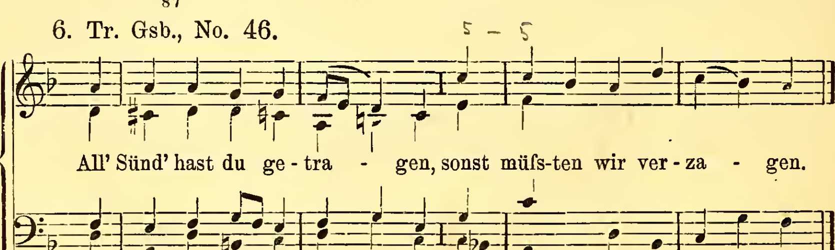

4. Tr. Gsb., No. 157.



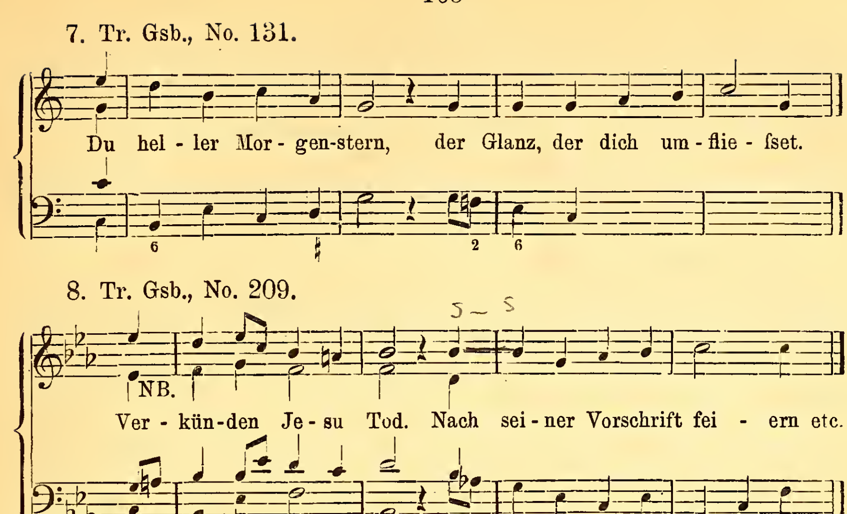
5. Tr. Gsb., No. 178.



6. Tr. Gsb., No. 46.



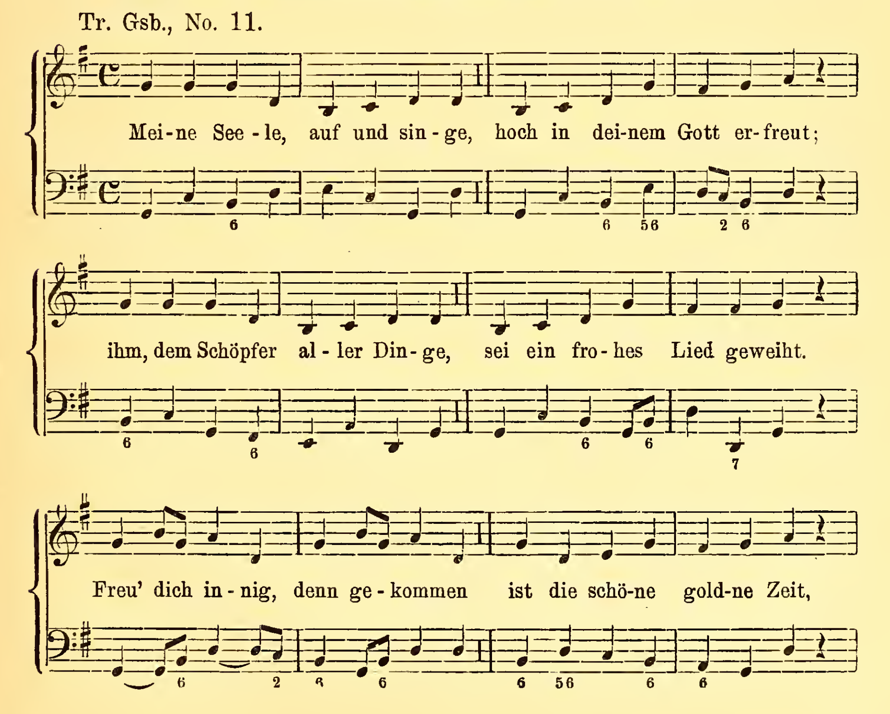
7. Tr. Gsb., No. 131.

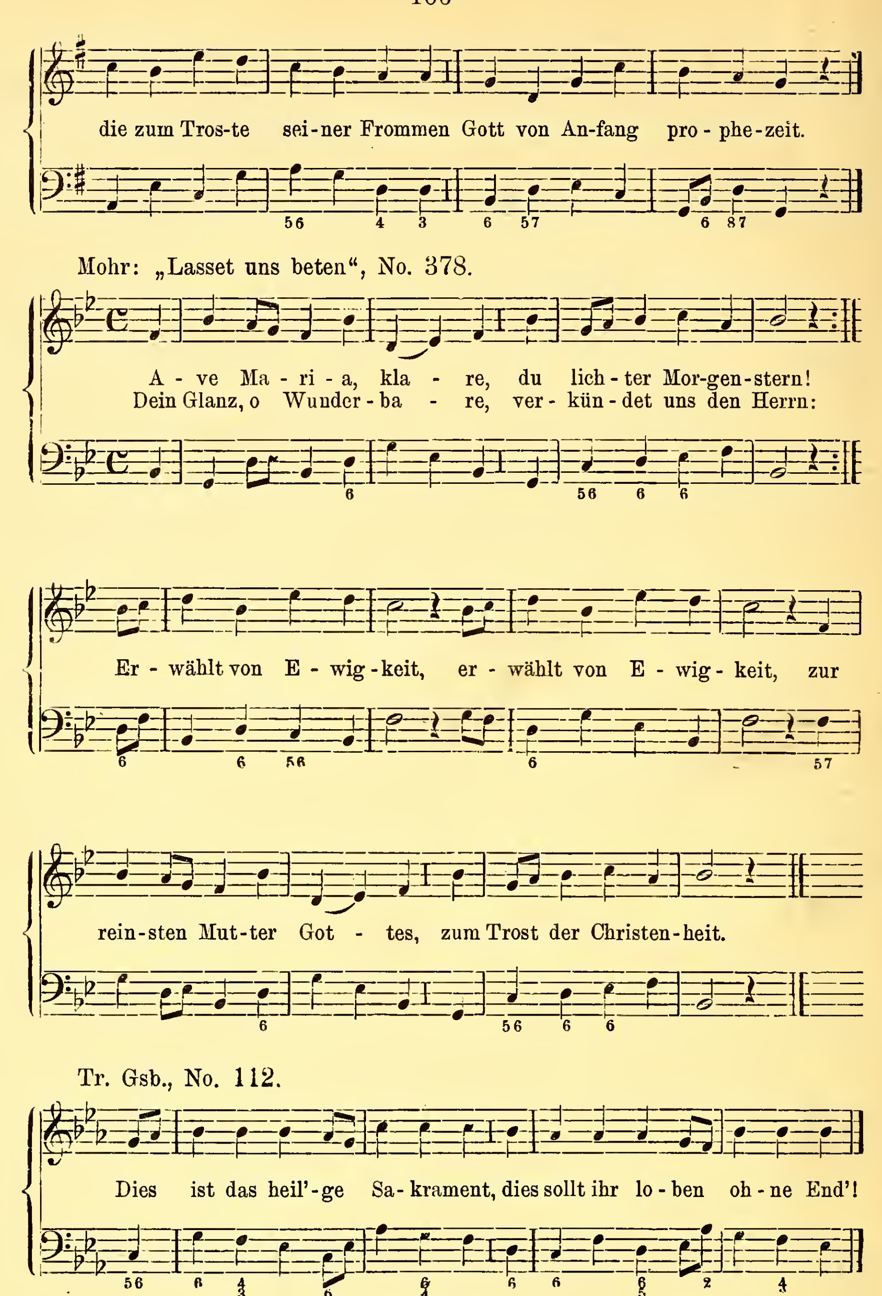


NB. Vergl. S. 98, Beisp. 1. Die Führung der Mittelstimmen in steigenden Quinten, von denen die erste eine verminderte, die andere eine reine ist, verdient keine Empfehlung; doch darf man im vorliegenden Falle sie dulden, weil die Quinten eine ziemlich verdeckte Lage haben.

Man bearbeite noch folgende Liedweisen und Liedsätze!

Tr. Gsb., No. 11.




die zum Tros-te sei-ner Frommen Gott von An-fang pro - phe-zeit.
56 4 3 6 57 6 87
Mohr: „Lasset uns beten“, No. 378.
A - ve Ma - ri - a, kla - re, du lich - ter Mor-gen-stern!
Dein Glanz, o Wunder - ba - re, ver - kün - det uns den Herrn:
6 56 6 6
Er - wählt von E - wig - keit, er - wählt von E - wig - keit, zur
6 6 56 6 57
rein-sten Mut-ter Got - tes, zum Trost der Christen-heit.
6 56 6 6
Tr. Gsb., No. 112.
Dies ist das heil’-ge Sa- krament, dies sollt ihr lo - ben oh - ne End’!

Man studiere folgende Reihen, in denen der Septimenaccord in seinen Umkehrungen zur Anwendung kommt!

Reihen mit dem Hauptseptimenaccord.

1. a)

b)

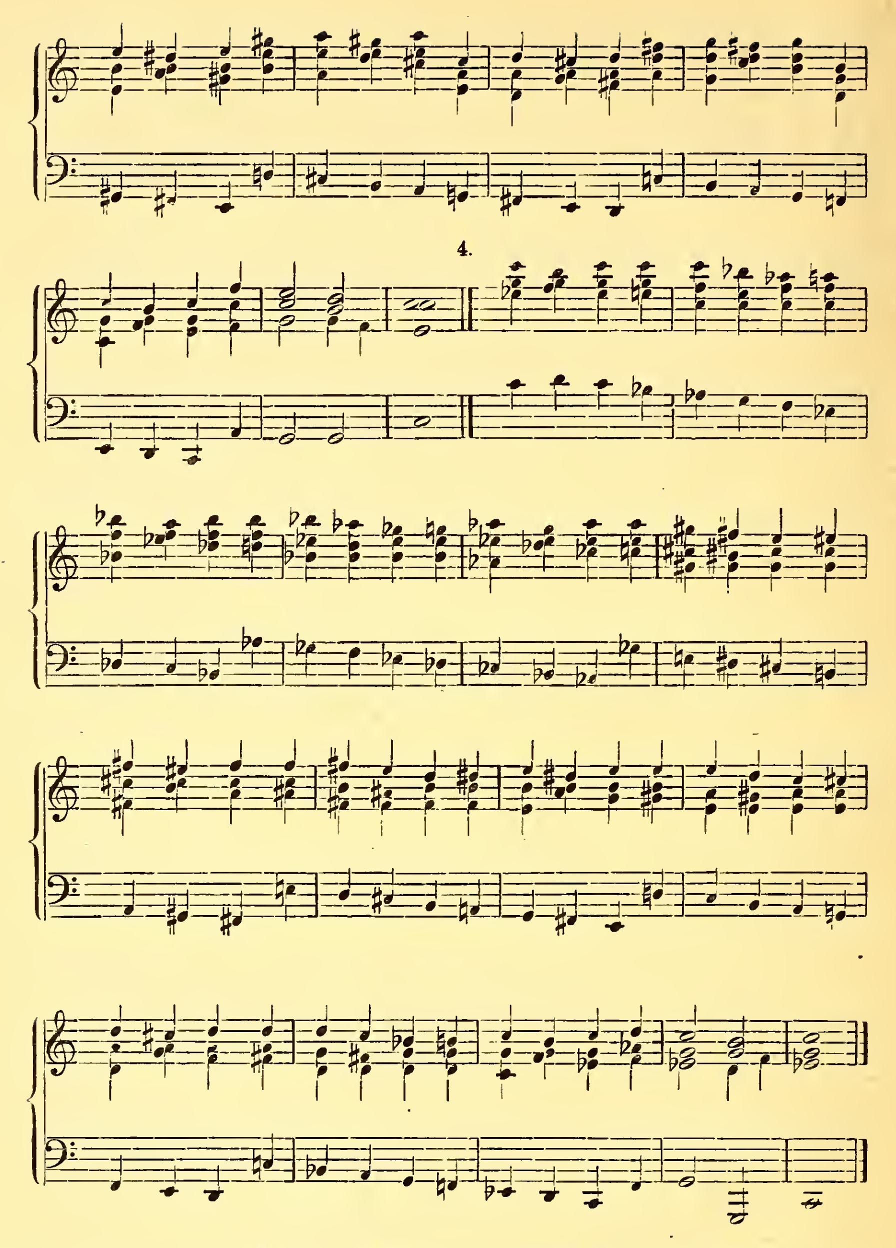
2.

etc.

etc.

† Zur Bildung des Hauptseptimenaccordes aus einem weichen Dreiklang ist die bloſse Zufügung der Septime nicht hinreichend; es muſs auch gleichzeitig die Terz erhöht werden.





Auflösung des V_7 in einen andern V_7.

Der V_7 wurde in den bis jetzt vorgeführten Beispielen stets in den I aufgelöst; sehr häufig läfst man aber den V_7 denselben Harmonieschritt machen, führt ihn aber nicht zu einem Dreiklange, sondern zu einem neuen Hauptseptimenaccorde, z. B.:

a)

b) c)

etc.

d)

etc etc.

Von den Nebenseptimenharmonieen.

Weitere Anwendung des II_7.

Pag. 75.

Von den verschiedenen früher aufgezählten und benannten (S. 38) Septimenharmonieen, die auf den einzelnen Stufen der Dur- und Molltonleiter stehen, ist bis jetzt aufser dem Hauptseptimenaccorde nur der II_7 zur Behandlung gelangt. Seine Anwendung war aber auf die Begleitung der melodischen Schlufsformen (3) 2, 2, 1 und 1, 1, 7, 1 beschränkt und hierbei erschien derselbe stets in der ersten Umkehrung. Die hier folgenden Beispiele mögen seine Anwendung als Grundaccord, sowie als Terzquart- und Sekundenaccord zeigen.





Die Beispiele unter 2 sollen auch von der Terzenlage aus bearbeitet werden!

NB. Das *g* der 3. Stimme gibt dem Accorde das Aussehen eines Hauptseptimenaccordes; dasselbe ist aber hier blofs durchgehend von *a* nach *f* gebraucht, so dafs die zweite Harmonie des Taktes nicht der Hauptseptaccord, sondern der Sextenaccord der 2. Stufe ist.

Man bearbeite folgende Melodieen mit Anwendung des II_7!



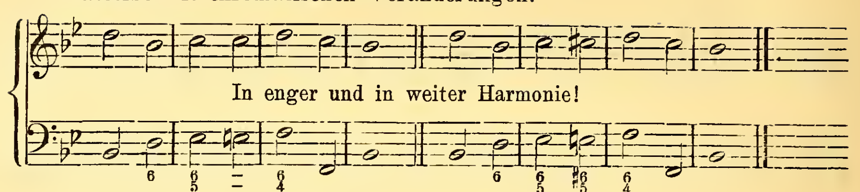
B. Auch in weiter Harm. und in Moll! Man beachte die in den beiden folgenden Beispielen bei † erscheinenden Änderungen!

C.

Eine Fortschreitung dieses Septimenaccordes nach dem Quartsextenaccord der 5. Stufe ist nicht ungewöhnlich, z. B.:



Dasselbe mit chromatischen Veränderungen.



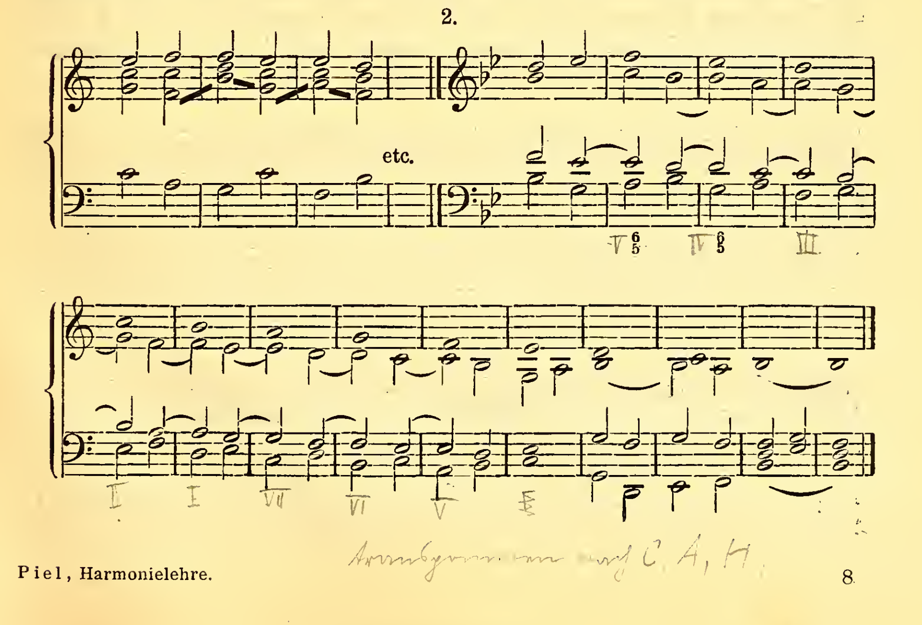
Anwendung der übrigen Septimenaccorde.

Wie der V_7 seine natürliche Auflösung durch den Harmonieschritt einer steigenden Quarte erhält, so auch die Nebenseptimenharmonieen. Ausnahmen hiervon bilden der VII_7 in Moll, der durch Grundton, Quinte und Septime schon auf den tonischen Dreiklang als Auflösung hinweist (zu welchem auch in Dur der Septimenaccord der genannten Stufe meist fortschreitet), und der I_7 in Moll, dessen Septime nicht wie bei den andern Septimenaccorden eine Sekunde fallen kann, sondern eine Sekunde steigen mufs, und dessen Grundton auch deswegen nicht dieselbe Fortschreitung verlangt, wie bei den andern Septimenaccorden. — Des dissonierenden Verhältnisses wegen, in welchem bei allen Septimenaccorden Grundton und Septime zu einander stehen, mufs die Septime vorbereitet werden. Nur bei dem VII_7 in Moll und Dur findet die Vorbereitung der Septime häufig nicht statt. Wo sonst die Septime unvorbereitet auftritt, ist dieselbe nicht als wesentlich harmonischer Bestandteil, sondern meist als durchgehender Ton aufzufassen (a), wie umgekehrt manche vorbereitete Septime sich einfacher und natürlicher als Vorhalt erklären läfst (b).

Die Anwendung der verschiedenen Nebenseptimenharmonieen mit ihrer regelrechten Auflösung läfst sich am besten in Sequenzformen zeigen, z. B.:

1.

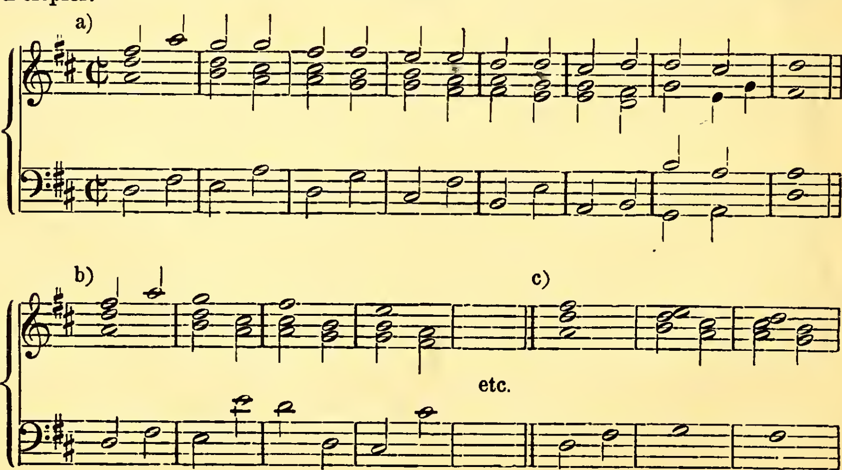
In den beiden vorstehenden Beispielen erscheinen die Septimenaccorde sowohl als ihre Auflösung als Grundaccorde; deshalb läfst sich in dem Septimenaccord die Quinte nicht anbringen ohne unruhige Stimmführung hervorzurufen, z. B.:



3.

4.

Sehr häufig läfst man (wie das früher schon beim Hauptseptimenaccord gezeigt wurde) die Nebenseptimenaccorde den Harmonieschritt einer steigenden Quarte machen, führt sie dabei aber nicht zu einem Dreiklang, sondern zu einem neuen Septimenaccord; der guten Stimmführung wegen mufs, wenn die Vierklänge als Grundaccord einanderfolgen, wechselweise in dem einen Septimenaccorde die Quinte vorhanden sein, in dem folgenden aber fehlen. Beispiel:





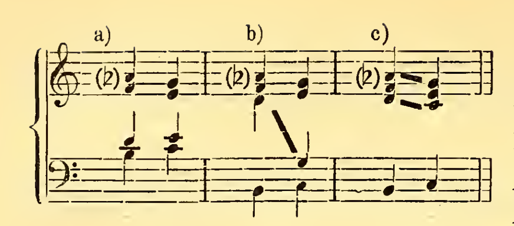
Jede der vorstehenden Reihen läfst sich an jeder beliebigen Stelle abbrechen und durch eine passende kadenzierende Form zum Schlusse führen, z. B.:



Der Septimenaccord der VII.

Septimenaccord der 7. Stufe.

Von den Nebenseptimenaccorden verdient derjenige der 7. Stufe noch eine besondere Beachtung, weil er, wie schon früher (S. 112) bemerkt, eine eigentümliche Behandlung erheischt, wenn er nicht, wie das in den vorhin mitgeteilten Sequenzreihen der Fall war, durch das strenge Festhalten der Fortschreitungsform sich derselben Behandlung fügt, wie die andern Septimenaccorde. Der VII_7 ist in Dur ein k l e i n e r, in Moll ein v e r m i n d e r t e r; bei beiden ist ein entgegengesetztes Streben der äufsern Bestandteile zu erkennen, indem der Grundton aufwärts zur Tonika, die Septime abwärts zur Quinte des I strebt; die Quinte beider Accorde geht zur Terz des I, während die Terz frei ist. Die Fortschreitungsfreiheit der Terz ist aber, wenn die Septime des Accordes ü b e r ihr liegt, eine beschränkte, indem sie in diesem Falle nur zur Terz oder Quinte der I fortschreiten kann (a, b); beim Fortschreiten zur Tonika des I würden falsche oder wenigstens unschön lautende Quinten entstehen (c).



Die genannten Accorde werden in der Grundform und in den beiden ersten Umkehrungen am häufigsten gebraucht (Beispiel 1—6); die 3. Umkehrung kommt bei dem kleinen Septimenaccord fast gar nicht, bei dem verminderten Septimenaccord sehr selten vor. Beispiel 7.

1. a)

b)

2.

3.

4.

5.

6.

7.

Obschon der verminderte Septimenaccord nur in Moll leitereigen ist, so läfst er sich doch ebenso gut nach Dur auflösen. Man spiele die vorstehenden Beispiele 4—7 in Dur, lasse dabei aber den verminderten Septimenaccord in den dort angewendeten Formen bestehen. Beispiel 7 wird dann zu behandeln sein, wie folgt:



Der Nonenaccord.

Behandlung des Hauptnonenaccordes.

Wie man auf jedem Ton der Tonleiter einen Septimenaccord errichten kann, so läfst sich auch auf jeder Stufe ein Nonenaccord aufbauen. Von denselben kann hier nur derjenige auf der 5. Stufe oder der Hauptnonenaccord Berücksichtigung finden. Als Unterbau dient demselben der Hauptseptimenaccord, dem in Dur eine grofse Terz (grofser Nonenaccord), in Moll eine kleine Terz (kleiner Nonenaccord) beigefügt ist. Seine Auflösung geschieht nach dem I und es ist hierbei die Fortschreitung der Terz, Septime und None gegeben: erstere geht eine Stufe aufwärts, beide letztern gehen eine Stufe abwärts. Die Grundform und die 1. und 3. Umkehrung sind die am häufigsten zur

Anwendung kommenden Formen (Beispiel 1—3). Ein freies Eintreten der None sollte in kirchlicher Musik vermieden werden, während eine vorbereitete None das Aufdringliche, das unverkennbar in dem freien Auftreten liegt, verloren hat und darum in sparsamer Anwendung zu dulden ist (Beispiel. 4).

Auflösung des V^9_7 in den I.

1.

2.

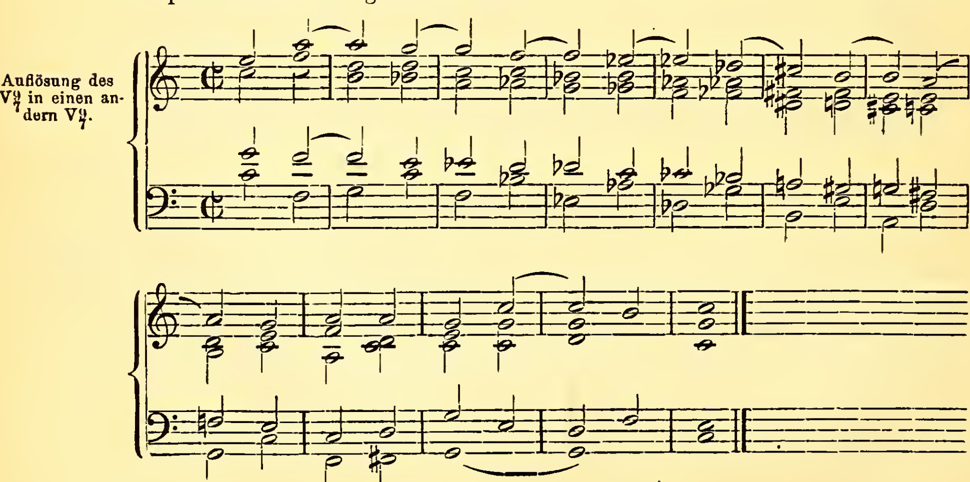
3.

4.

etc.

Diese Beispiele sind auch in Moll zu bearbeiten!

Das folgende Beispiel enthält eine Folge von Nonenaccorden, indem jeder Nonenaccord, statt in den I sich aufzulösen, in den auf dieser Stufe stehenden Hauptnonenaccord fortgeführt wird.



Die Lehre von den Dissonanzen.

Konsonanz, Dissonanz; vollkommene und unvollkommene Konsonanzen.

Ein Intervall kann man auffassen als blofsen Tonabstand oder als Zweiklang. Die Intervalle, als Zweiklänge gedacht, teilt man ein in konsonierende und dissonierende. Erstere können für sich allein gebraucht werden, da ihre Bestandteile kein Streben nach andern Zweiklängen haben; letztere können nicht für sich allein angewendet werden, da sie ein Streben nach andern Zusammenklängen zeigen. Zu den konsonierenden Intervallen gehören 1. die reine Prime, reine Quinte und die reine Oktave, 2. die grofse und kleine Terz und deren Umkehrung, nämlich die kleine und grofse Sexte. Erstere nennt man vollkommene, letztere unvollkommene Konsonanzen. Zu den dissonierenden Intervallen gehören alle Sekunden, Septimen und alle verminderten und übermäfsigen Intervalle.

Anmerkung. Die reine Quarte wurde von den ältern Theoretikern zu den Konsonanzen gezählt. Indessen fafst man jetzt dieselbe nur dann als Konsonanz auf, wenn sie mit einer darunter liegenden kleinen oder grofsen Terz oder mit einer darunter liegenden reinen Quinte verbunden erscheint. Für sich allein wird sie meist als Dissonanz betrachtet.

Die dissonierenden Intervalle werden nicht minder oft angewendet, wie die konsonierenden. Sie können entweder wirkliche Bestandteile der Harmonieen sein oder sie gehören keiner Harmonie als Bestandteil an. Im ersten Falle heifsen sie wesentliche, im andern Falle unwesentliche Dissonanzen. Wesentliche Dissonanzen sind die Septime im Septimenaccorde, die Septime und None im Nonenaccorde, die Quinte im verminderten und übermäfsigen Dreiklange u. a.

Die Anwendung der Dissonanzen bringt in der Musik die schönsten Wirkungen hervor: Sie dienen vielfach zur Ausschmückung der Melodieen (a), zur reichern Gestaltung der Harmonieen (b); in vielen Fällen verleihen sie dem Stücke gröfsern Ernst (c); der Rhythmus wird durch die Dissonanzen häufig in sehr entschiedener Weise belebt (d); das Ohr wird durch dieselben auf die folgende Konsonanz aufmerksam und erwartet sie mit Spannung, so dafs bei ihrem Eintritt dieselbe mit gröfserem Wohlgefallen aufgenommen wird, als es sonst der Fall gewesen sein würde.

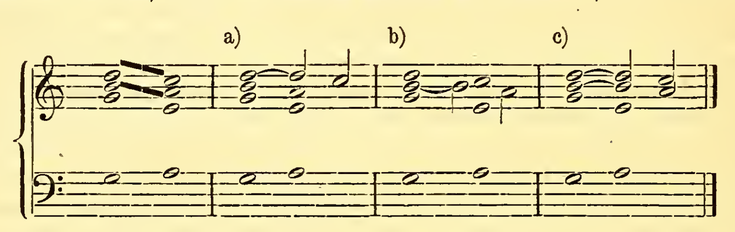


Die unwesentlichen Dissonanzen lassen sich einteilen 1. in solche, welche Teile der vorangegangenen Harmonie waren, 2. in solche, die erst zur nachfolgenden Harmonie gehören, 3. in solche, die weder der vorangegangenen noch der nachfolgenden Harmonie angehören. Dissonanzen der ersten Art sind die Vorhalte, solche der zweiten Art sind die vorausgenommenen (anticipierten) Töne, die der dritten Art sind die verschiedenen Arten der durchgehenden Töne (Durchgänge, Wechseltöne und Hilfstöne).

Der Vorhalt.

Begriff und Entstehung des Vorhalts.

Der Vorhalt ist eine Dissonanz, welche im vorigen Accorde als Konsonanz oder wenigstens als wesentlicher Accordbestandteil in derselben Stimme geklungen hat und in der nun folgenden Harmonie eine Auflösung verlangt, die darin besteht, dafs der Vorhalt eine Sekunde abwärts schreitet. Er entsteht dadurch, dafs ein Accordbestandteil, der zum folgenden Accord hin den Schritt einer fallenden Sekunde machen soll, beim Eintritt dieses Accordes den erwarteten Schritt noch nicht macht, sondern erst dann, wenn der neue Accord bereits eine Zeitlang geklungen hat; er kann also nur in einer Accordstimme angewendet werden, die eine Sekunde abwärts schreiten soll, z. B.:



Der Vorhalt mufs vorbereitet und aufgelöst werden. Zu einer vollkommenen Vorbereitung gehört die Beachtung folgender Punkte. Der Ton, der als Vorhalt auftritt, soll

Vorbereitung des Vorhalts.

1. im vorigen Accorde als Konsonanz oder wenigstens als wesentlicher Accordteil geklungen haben;

2. der vorbereitende Ton soll mit dem ihm folgenden Vorhalt in derselben Stimme liegen;

3. der vorbereitende Ton soll eine angemessene Dauer haben (in der Regel sei die Vorbereitung mindestens so lang, wie der Vorhalt);

4. der vorbereitende Ton soll auf der leichten Taktzeit liegen, so dafs der Vorhalt auf die schwere Zeit fällt.

Man beurteile, ob bei folgenden Anwendungen des Vorhaltes die vorhin genannten Punkte beachtet worden sind!



Auflösung des Vorhalts.

Über die Auflösung des Vorhaltes ist folgendes zu merken:

1. Der Vorhalt schreitet zu seiner Auflösung eine Sekunde abwärts.*)

2. Der Ton, welcher die **Auflösung** bildet, soll, so lange der Vorhalt dauert, nicht in einer andern Stimme erklingen, wenn letztere nicht über eine Oktave vom Vorhalt entfernt ist.

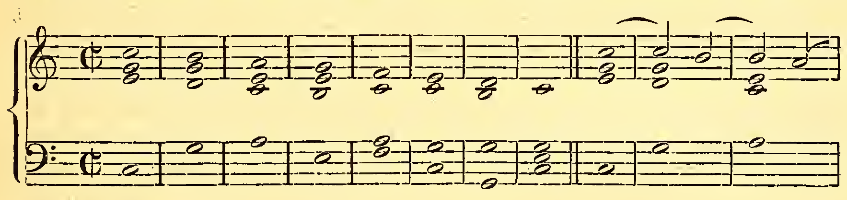
Man beurteile die Auflösung der Vorhalte in folgenden Beispielen!



Der Vorhalt kann vor jedem Bestandteil des Accordes stehen und in jeder Stimme vorkommen. Am angenehmsten klingt er vor der Terz und dem Grundton, weniger angenehm vor der Quinte des Accordes. — In der Baſsstimme wendet man den Vorhalt am seltensten an, weil Dissonanzen im Basse die Klarheit der Harmonie beeinträchtigen. Man beurteile folgende Beispiele:



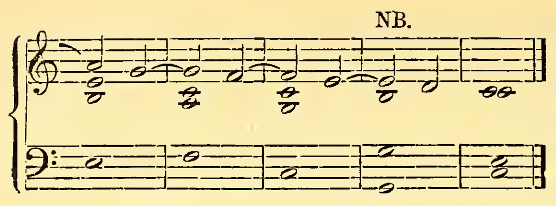
In dem folgenden Beispiele schreiten die 1. und 3. Stimme in Sekunden abwärts; deswegen können in diesen Stimmen Vorhalte angewendet werden.



*) Es gibt auch Vorhalte, welche ihrer Natur nach nicht **fallend** können aufgelöst werden, wie die Terz des Hauptseptimenaccordes, die Quinte im übermäſsigen Dreiklang u. a., z. B.:



Solche aufwärts strebende Vorhalte nennt man auch **Aufhalte**.



NB. Die Anwendung der 3. Stufe als Vorhalt in der Dominant-Harmonie hat etwas Weiches, Schmachtendes. Man läfst, um das zu heben, den Vorhalt in eine andere Stimme treten, z. B.:



Man bearbeite das Beispiel in weiter Harmonie und in Moll! Bei letzterm wähle man für die Oberstimme die melodische Tonleiter! Warum? Man versuche auch, in der 3. Stimme des Beispiels Vorhalte anzuwenden und beurteile den Wohlklang dieser Vorhalte!

Das folgende Beispiel zeigt eine in fallenden Sekunden sich fortbewegende 2. Stimme, weshalb in dieser Stimme Vorhalte möglich sind:

† Hier ist in keiner Stimme ein Vorhalt möglich, warum? Um die Bewegung beizubehalten, läfst man im folgenden Accorde in der 2. Stimme $\bar{c}$ nach $\bar{d}$ schreiten und erlangt dadurch zugleich einen Ton, der im folgenden Takte in der 2. Stimme als Vorhalt auftreten kann.

Dasselbe Beispiel in Moll.

NB.



NB. An dieser Stelle ist der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe durch Erniedrigung des Grundtones in einen harten Dreiklang verwandelt worden. [Es kommt das in Moll oft vor, siehe unten die Beispiele a) b) c).] Ohne diese Veränderung würde das Beispiel an dieser Stelle sehr häfslich geklungen haben, 1. weil verminderte Dreiklänge als Grundaccord nicht schön lauten, 2. weil der Bafs dann den unschönen Schritt einer übermäfsigen Quarte (von *d—As*) gemacht hätte.



Das obige Beispiel folgt unten in weiter Harmonie und bietet Gelegenheit zu folgenden Bemerkungen:

1. Es mufste die tiefe Lage des Basses gewählt werden, weil bei der hohen Bafslage in Takt 3, 5 und 7 gegen die zweite Regel über die Auflösung (siehe Seite 121) wäre gefehlt worden, da der Auflösungston im Basse während der Dauer des Vorhaltes klingt, ohne dafs zwischen beiden der verlangte gröfsere Abstand besteht. = mindestens eine Oktave.

2. Durch den Vorhalt *d* im 10. Takt wird eine Quintenparallele in den Mittelstimmen vermieden.



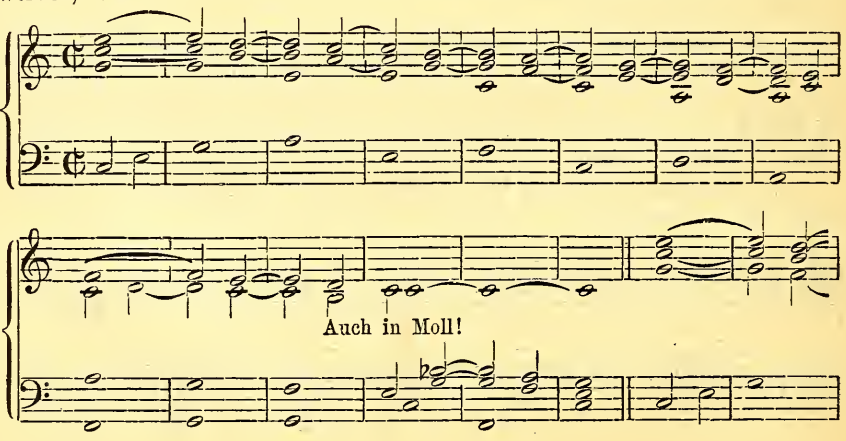


Im folgenden Beispiele schreitet der Bafs in fallenden Sekunden fort. Es lassen sich also in dieser Stimme leicht Vorhalte anwenden.



Mehrfache Vorhalte.

Die Vorhalte können auch in mehreren Stimmen zugleich angewendet werden, z. B.:





In den bis jetzt angeführten Beispielen kam der Vorhalt durchweg mehremale unmittelbar nach einander in **derselben** Stimme vor. Es lautet besser, wenn der Vorhalt abwechselnd in **verschiedenen** Stimmen zur Anwendung kommt.

1.

2. a)

Auch in Moll!

b.

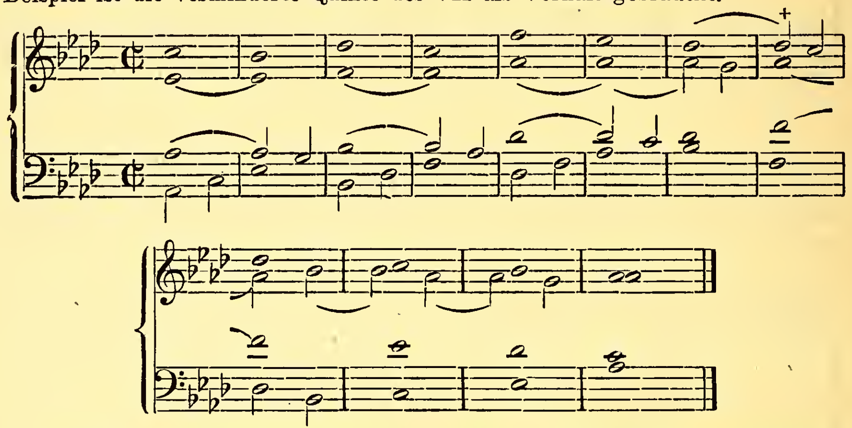
Auch in w. H.!



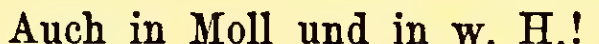
An den mit † bezeichneten Stellen soll der Vorhalt a) in der 2. Stimme, b) in der 1. Stimme, c) abwechselnd in beiden Stimmen, d) gleichzeitig in beiden Stimmen angewendet werden.

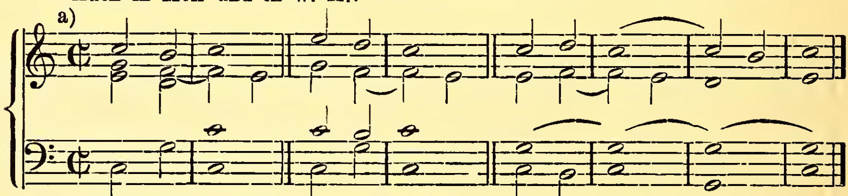
Vorbereitung des Vorhaltes durch eine wesentliche Dissonanz.

Die Vorbereitung des Vorhaltes braucht nicht stets eine Konsonanz zu sein; sie mufs aber ein wesentlicher Accordbestandteil sein. Im folgenden Beispiel ist die verminderte Quinte des VII als Vorhalt gebraucht.



Sehr häufig dient die Septime im Hauptseptimenaccorde zur Vorbereitung eines Vorhaltes und zwar sowohl im Ganzschlusse (a) wie im Plagalschlusse (b).


Auch in Moll und in w. H.!



Im Plagalschlufs läfst man sehr häufig den dem Schlufsaccord voraufgehenden Subdominantendreiklang durch einen strebenden Accord, nämlich den Hauptseptimenaccord auf der Tonika, herbeiführen und in letzterm wird dann häufig die Septime als Vorbereitung des Vorhalts gebraucht.





NB. 1. Es fällt kaum auf, daſs hier im Hauptseptaccord die Terz fehlt, weil die angenehme Bewegung der Mittelstimmen in Sexten sehr wohllautend ist.

NB. 2. In Moll ist in den Mittelstimmen auch die vorhin erwähnte angenehme Bewegung in Sexten; man merkt aber hier doch mehr als in Dur den Ausfall der Terz, weil letztere beim Eintritt des Hauptseptimenaccordes erhöht werden muſste, das Ohr aber zuletzt nur die Mollterz vernommen hat.

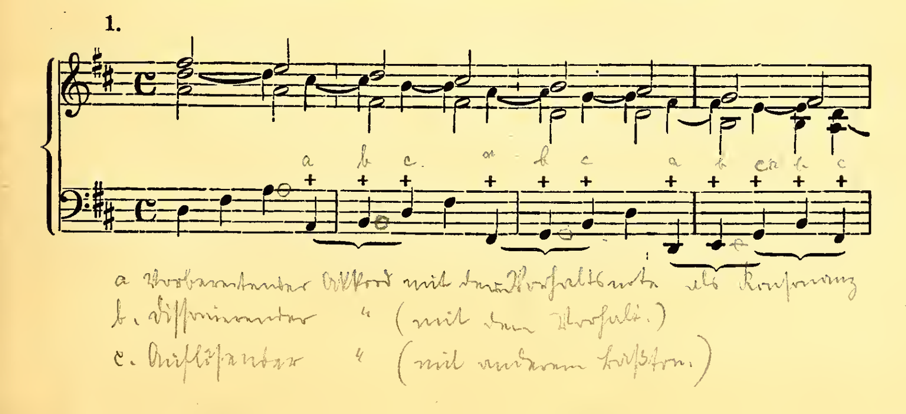
NB. 3. Weil hier die 3. Taktzeit in den drei obern Stimmen nicht angegeben wird, ist es passend, dieselbe durch den Baſs bezeichnen zu lassen.

Das folgende Beispiel zeigt die Anwendung der None als Vorbereitung zum Vorhalt.



Eigentümliche Behandlung der Auflösung der Vorhalte.

Gewöhnlich kommen bei der Anwendung des Vorhaltes 2 Accorde in Betracht, der vorbereitende Accord und der ihm folgende, der in der Regel die Dissonanz und deren Auflösung enthält. Es kommt indes häufig vor, daſs zur Vorbereitung, Dissonanz und Auflösung drei Harmonieen oder wenigstens drei Accordformen verwendet werden und zwar in der Weise, daſs der Baſston (zuweilen auch eine andere Stimme) des Accordes, der die Dissonanz enthält, bei deren Auflösung nicht beibehalten wird, sondern zu einem neuen Tone fortschreitet. Dadurch entsteht dann bei der Auflösung des Accordes entweder eine andere Accordform oder eine ganz neue Harmonie, z. B.:




2. a)
b)
c)
d)
3.
4.



An den Beispielen 2d, 3, 4 und 5 bezeichne man in der oben angewendeten Weise die drei bei dem Gebrauche des Vorhaltes vorkommenden Harmonieen oder Accordformen!

Auch noch mehr als drei Harmonieen kommen zuweilen bei Anwendung eines Vorhaltes in Betracht, indem manchmal zwischen die Harmonie, welche die Dissonanz und diejenige, welche die Auflösung enthält, noch ein Accord eingeschoben wird, in welchem die Dissonanz unaufgelöst beibehalten wird, so dafs also die Auflösung erst bei der vierten Harmonie erfolgt. Beisp.:



Verzögerungstöne.

Es kommt nicht selten vor, dafs die Auflösung eines Vorhaltes verzögert wird in der Art, dafs der dissonierende Ton nicht unmittelbar zu seiner Auflösung fortschreitet, sondern zuvor noch zu einem andern Tone übergeht, der entweder zur Harmonie gehört oder harmoniefremd ist. Im letztern Falle, (der am häufigsten vorkommt), liegt der zwischen Dissonanz

und Auflösung eingeschobene Verzögerungston in der Regel eine Sekunde unter der Auflösung; im ersten Falle liegt der eingeschobene Ton häufiger unter der Auflösung als darüber.



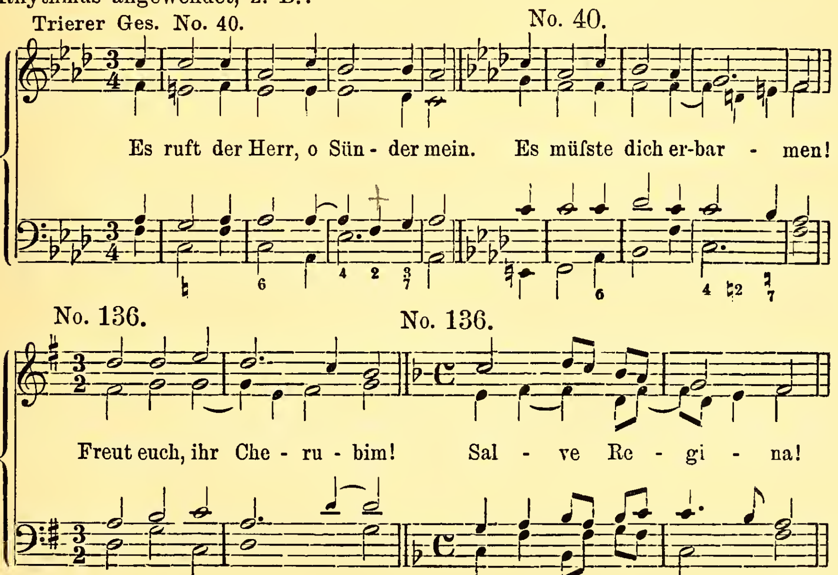
In Beispiel 1 ist im zweiten, fünften und sechsten Takt der eingeschobene Verzögerungston erhöht worden; ein Gleiches bemerken wir bei mehrern Takten des Beispiels 2; eine solche Erhöhung des Verzögerungstones tritt immer ein, wenn der Abstand zwischen letzterm und dem Vorhalt mehr als eine kleine Terz beträgt. Es wird in diesem Falle durch die Erhöhung dem Verzögerungston ein gewisses Streben nach der Auflösung verliehen. — Eine Erhöhung des Verzögerungstones für den Fall, dafs die Entfernung des letztern von dem Vorhalt nur eine kleine Terz beträgt, wird, namentlich bei kirchlicher Musik, fast nie vorgenommen. Es sind hier zwei Fälle zu unterscheiden: Entweder liegt der Verzögerungston eine kleine oder eine grofse Sekunde unter der Auflösung. Im ersten Falle ist eine Erhöhung desselben gar nicht denkbar, weil dann kein Schritt zur Auflösung geschehen kann; im andern Falle würde durch die Erhöhung des Verzögerungstones zwischen diesem und dem

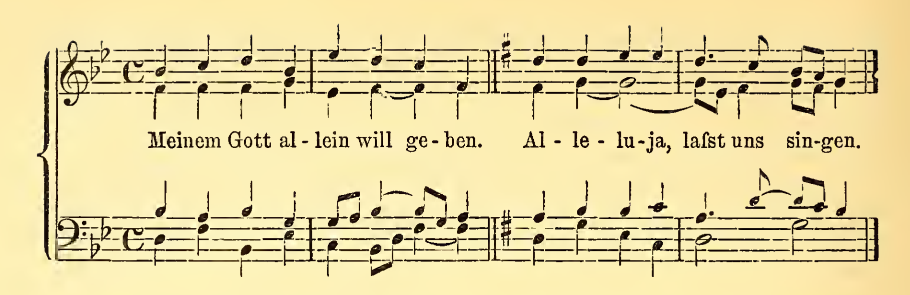
Vorhalte der Abstand einer verminderten Terz, also eines unschönen melodischen Intervalls entstehen. Nach diesen Bemerkungen über die Lage des Verzögerungstones zum Vorhalte wird es leicht sein, die obigen beiden Beispiele auch in Moll darzustellen. Man beachte dabei, was S. 123 über den Gebrauch des Dreiklangs der II in Moll gesagt worden ist.

Von teilweise besserer Wirkung als die beiden vorigen Beispiele ist das folgende, in welchem die Vorhalte nebst Verzögerung ihrer Auflösung nicht stets in derselben Stimme vorkommen, sondern in der ersten und zweiten Stimme wechseln.



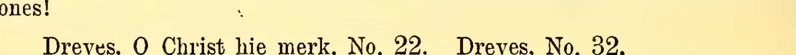
Die in den vorigen Beispielen behandelte Verzögerung der Auflösung des Vorhaltes wird sehr oft bei der Schlufsbildung in Liedsätzen zur Belebung des Rhythmus angewendet, z. B.:



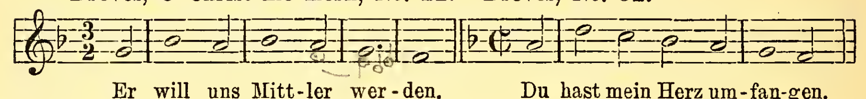


Man begleite folgende Liedsätze mit Anwendung des Verzögerungstones!

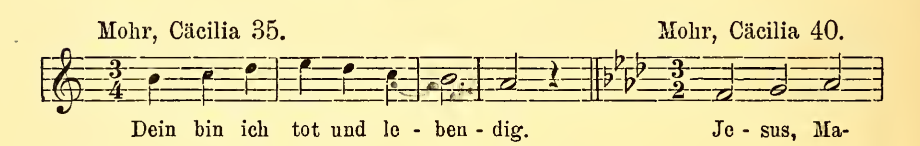
Dreves, O Christ hie merk, No. 22. Dreves, No. 32.



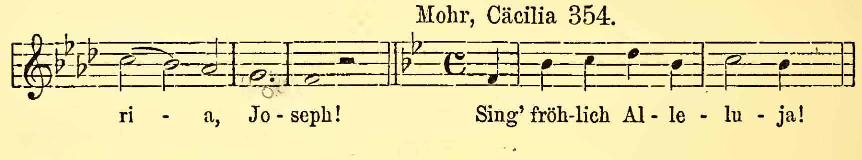
Mohr, Cäcilia 35. Mohr, Cäcilia 40.



Mohr, Cäcilia 354.

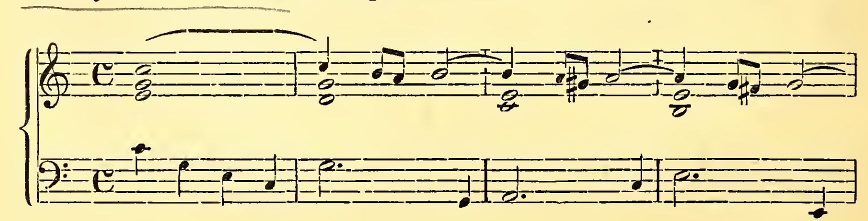


Mohr, Cäcilia 385. Mohr, Cäcilia 414.





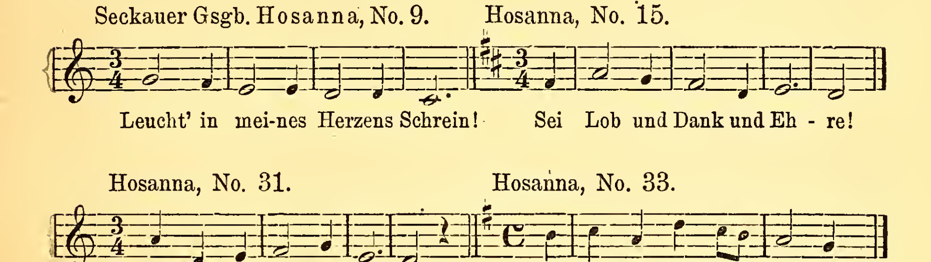
Es kommt häufig vor, daſs man den Vorhalt zwar unmittelbar nach seinem Auftreten auflöst; die Auflösung erscheint aber nur als kurzer Ton, welcher noch eine Sekunde abwärts schreitet zu einem Nebenton; und diesem erst läſst man wieder die Auflösung folgen, die jetzt in der Regel von längerer Dauer ist. Der Nebenton ist der vorhin behandelte Verzögerungston und diese ganze Art der Behandlung des Vorhaltes hat den Zweck den Rhythmus zu beleben. Beispiel:





Man behandle die Beispiele auf S. 130 u. 131 in derselben Weise!

Folgende Liedsätze sollen so begleitet werden, dafs das vorhin Vorgeführte zur Anwendung gelangt!



Als Verzögerungston bei der Auflösung des Vorhaltes kann auch ein Ton stehen, der zur Harmonie gehört. Es kommt dies besonders häufig vor, wenn der Vorhalt vor dem Grundton der neuen Harmonie steht; in diesem Falle schreitet der Vorhalt oft, bevor er aufgelöst wird, zur Quinte des Accordes (also eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts; ersteres kommt am häufigsten vor; vergl. S. 129). Damit diese gröfsern Schritte (namentlich der fallende Quintenschritt) klar hervortreten, ist es nötig, die Accorde in weiter Harmonie darzustellen. Der grofse Schritt von dem harmonischen Verzögerungston zur Auflösung läfst letztere sehr kraftvoll und bestimmt auftreten. Beispiel:



Man sehe die an Verzögerungen dieser Art sehr reiche D-dur-Fuge von J. S. Bach mit dem Thema:



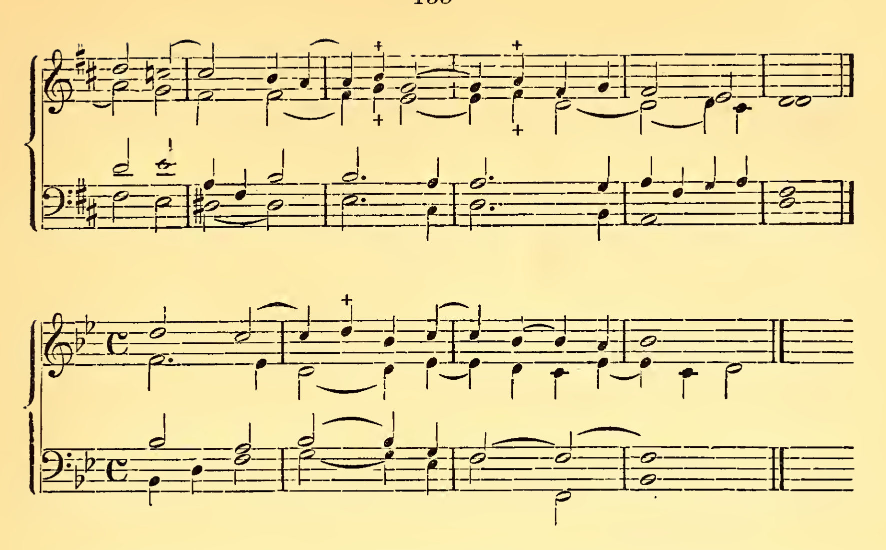
Ferner folgende Stellen:

a) G. Fr. Händel.

J. C. Rembt.

Der über dem Vorhalt liegende Verzögerungston kommt seltener vor. Man studiere die folgenden Beispiele!





Auch kommt es vor, dafs der Auflösung Verzögerungstöne über und unter dem Vorhalte vorausgehen, z. B.:



Der vorausgenommene (anticipierte) Ton.

Die vorausgenommenen Töne bilden insofern einen Gegensatz zu dem Vorhalt, als sie zu der nachfolgenden Harmonie gehören, während der Vorhalt der voraufgegangenen Harmonie angehört. Sie wurden (namentlich zu Bachs und Händels Zeit) sehr häufig bei der Bildung des Ganzschlusses angewendet, indem noch vor dem Eintreten des Schlufsaccordes schon ein Bestandteil desselben (in der Regel die Tonika) angegeben wurde, z. B.:

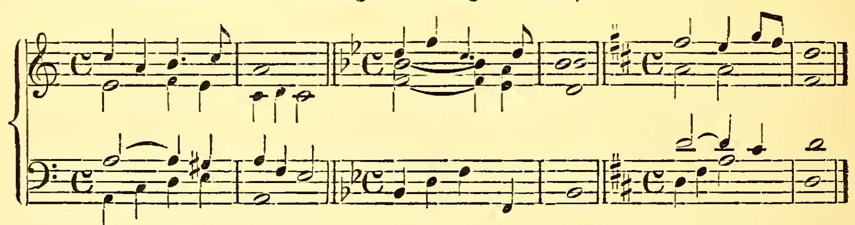


d) Bach. Inventionen.

Bach. Bach.

Händel: Messias.

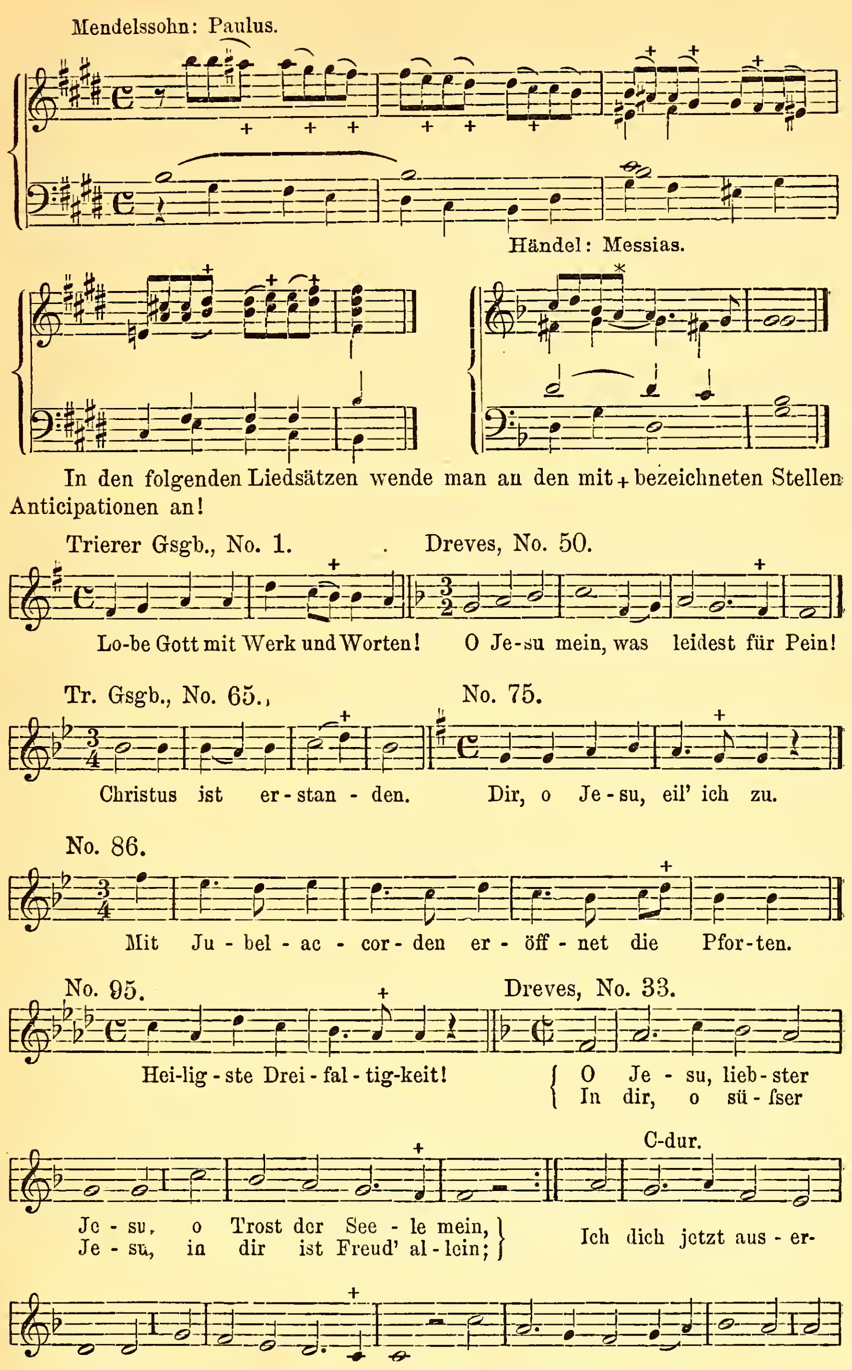
In den Kompositionen neuerer Zeit finden wir häufig beim Ganzschlufs die Terz des tonischen Dreiklanges vorausgenommen, z. B.:



Die anticipierten Töne kommen indes nicht blofs beim Ganzschlufs vor, wie folgende Beispiele zeigen.

Bach: Sarabande.



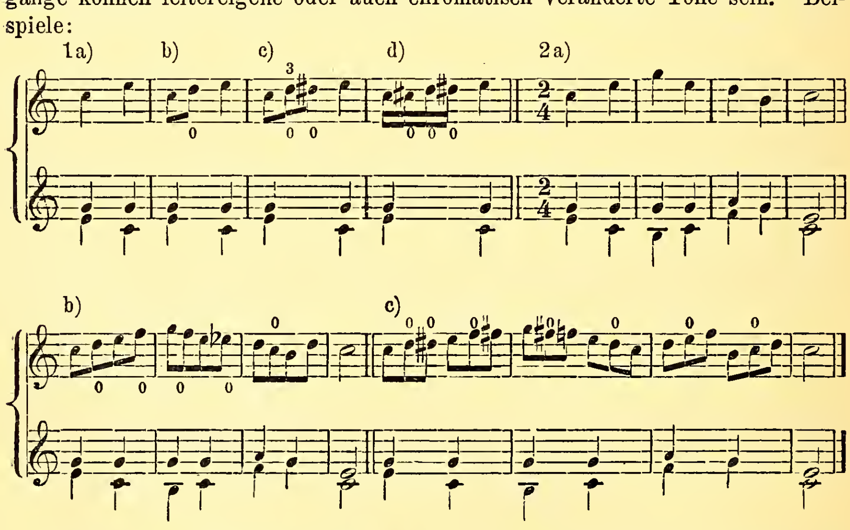


In den folgenden Liedsätzen wende man an den mit + bezeichneten Stellen Anticipationen an!



Durchgangstöne, Wechseltöne, Hilfstöne.

Zu den Dissonanzen, welche weder zur voraufgehenden noch nachfolgenden Harmonie gehören, zählen die obengenannten Durchgangstöne oder Durchgänge, Wechseltöne und Hilfstöne. Durchgänge sind solche dissonierenden Töne, welche dazu dienen, harmonische Töne in sekundenweiser Folge zu verbinden und bei letzterer mufs die einmal angenommene Richtung beibehalten werden. Ein besonderes Merkmal der durchgehenden Töne ist, dafs sie stets nach dem harmonischen Tone auftreten. Die Durchgänge können leitereigene oder auch chromatisch veränderte Töne sein. Beispiele:



Eine gewisse Ähnlichkeit mit den durchgehenden Tönen haben die Hilfstöne; dieselben treten auch erst nach dem harmonischen Tone auf, entfernen sich auch nur stufenweise von demselben, kehren aber zu demselben harmonischen Tone wieder zurück.

a)

b)

c)

Die Wechseltöne treten in der Regel gleichzeitig mit der Harmonie auf, so dafs der harmonische Ton erst nach dem Eintritt der Harmonie erscheint. Sie haben ihren Namen daher, weil sie mit dem harmonischen Ton die Stelle wechseln. Beispiel:



Wird der Raum zwischen harmonischen Tönen durch andere harmonische Töne ausgefüllt, so nennt man letztere harmonische Nebentöne. Beispiel:



Man bestimme in folgenden Beispielen den Charakter der Baſstöne und führe die Beispiele auf die harmonischen Grundformen zurück!

1. 2.

3.

4. a)

† † Die letzten 3 Takte auch so:

Das Beispiel 4 stelle man auch dar mit Anwendung von Vorhalten und mit Benutzung folgender Motive!


b)
c)
d)
e)
f)
g)
h)
i)
5. a)


b)
etc.
Die vorstehenden Beispiele bearbeite man auch in Moll!
6.
7.



Man begleite folgende Liedsätze und behandle die mit + bezeichneten Töne als dissonierende!

Dreves, No. 4. No. 5.

Mes - si - as komm, du ed - ler Held! Ge - seg-net sei dein

No. 10.

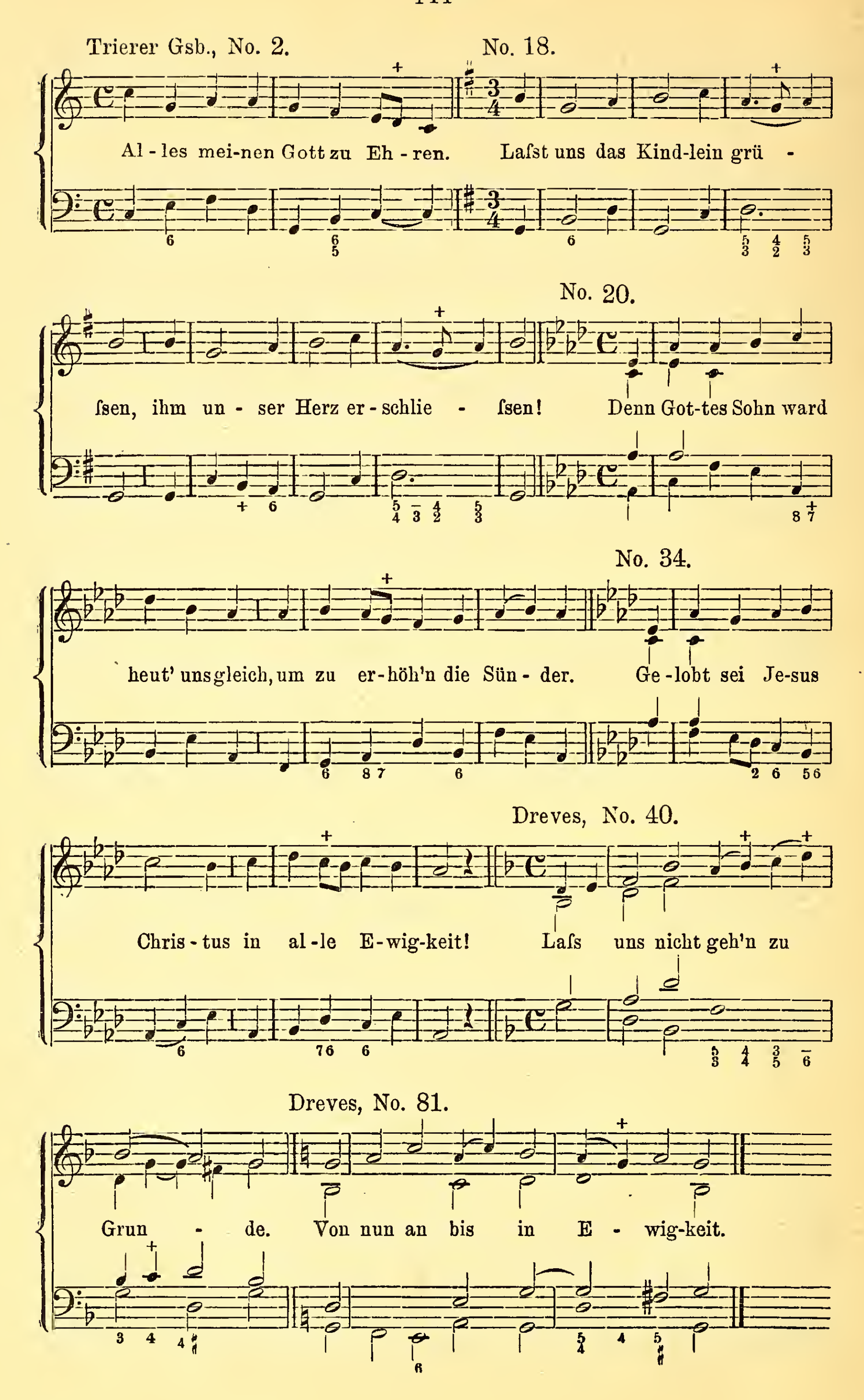
Leib. Ein Kin-de-lein so lö - be-lich.

No. 12. No. 13.

Sein ei - gen will ich sein. Lob, Preis und Dank in E - wigkeit.

No. 22.

O Wunder grofs, aus Va-ters Schofs Ist Gott von Gott her - kom - men.



Trierer Gsb., No. 2.
No. 18.
Al - les mei-nen Gott zu Eh - ren.
Lafst uns das Kind-lein grü -
No. 20.
fsen, ihm un - ser Herz er - schlie - fsen!
Denn Got-tes Sohn ward
No. 34.
heut' uns gleich, um zu er-höh'n die Sün - der.
Ge - lobt sei Je-sus
Dreves, No. 40.
Chris - tus in al - le E - wig-keit!
Lafs uns nicht geh'n zu
Dreves, No. 81.
Grun - de.
Von nun an bis in E - wig-keit.

Bei der Begleitung des gregorianischen Gesanges kommen, namentlich bei notenreichern Weisen, die vorhin behandelten dissonierenden Töne oft in Anwendung. An dieser Stelle nur einige Beispiele.



Durchgänge, Wechseltöne und Hilfstöne können nicht nur einfach und in Doppeltönen, sondern in ganzen Accordformen (Durchgangs- oder Scheinaccorde) auftreten. Man vergleiche die folgenden Beispiele!



*) Das Werk „Orgelbegleitung zum Ordinarium missae von Piel und Schmetz, Düsseldorf bei Schwann" bietet eine Menge derartiger Beispiele.

Der Orgelpunkt.

In naher Beziehung zu den (im letzten Beispiele vorgeführten) durchgehenden Accorden steht der Orgelpunkt. Man versteht unter dem Ausdruck Orgelpunkt eine Reihe von Accorden, die über einem einzigen Baſstone vorgetragen wird. Die Accorde stehen unter sich wohl in enger Beziehung; zum Baſstone dagegen brauchen nicht alle Accorde in ebenso enger Beziehung zu stehen, da beim Orgelpunkte der Baſston nicht Bestandteil jedes Accordes zu sein braucht. Von zwei Accorden indeſs muſs der Baſston ein Bestandteil sein, nämlich vom Anfangs- und vom Schluſsaccord der Reihe, und es ist jedenfalls wünschenswert, daſs diejenigen Accorde, welche den Baſston nicht als Bestandteil haben, nicht gehäuft erscheinen. Die Accorde des Orgelpunktes können entweder nur aus leitereigenen Tönen bestehen oder es können auch solche Accorde mit auftreten, die leiterfremde Töne enthalten. Immerhin ist es ratsam, die Accorde mit leiterfremden Tönen nicht in so groſser Anzahl erscheinen zu lassen, daſs dadurch die Tonart verdunkelt wird. — Mit Bezug auf den Beginn des Orgelpunktes ist zu merken, daſs derselbe womöglich auf die schwere Taktzeit falle, jedenfalls aber nicht auf eine geteilte Zeit.

Nach der Oberstimme ist es wohl die Baſsstimme, welcher mit Bezug auf wohllautende Führung die gröſste Sorgfalt zugewendet wird; da aber beim Orgelpunkte der Baſs festliegt, so gibt man häufig derjenigen Stimme, welche der Baſsstimme am nächsten liegt, diejenigen Formen, welche man sonst in die Baſsstimme legen würde. Als Baſston des Orgelpunktes steht entweder die Tonika oder die Dominante; erstere steht dann meist als Baſston, wenn der Orgelpunkt den Anfang oder den Schluſs des Tonstückes bildet; letztere wird meist gebraucht, wenn der Orgelpunkt dem Schluſs unmittelbar voraufgeht. Es kommt auch vor, daſs Tonika und Dominante gleichzeitig als Baſs des Orgelpunktes auftreten.



NB. Es hätte nahe gelegen, die 2. Stufe mit dem V zu begleiten; in die 3. Stimme hätte man dann *a* legen müssen. Man wird sich aber leicht überzeugen, daſs die Führung der 1. und 3. Stimme in Sexten wohllautender als die sonst bei der dritten Zeit eintretende reine Quinte a—$\bar{e}$ ist. Mit Bezug auf die der 3. Stimme übertragenen Formen der Baſsstimme betrachte man vorzüglich den 2. und 3. Takt! Der Orgelpunkt hat, mit Ausnahme des angehängten verzierten Plagalschlusses, nur leitereigene Töne.





NB. Man gebe sich Rechenschaft darüber, ob ein Abbrechen des Orgelpunktes an dieser Stelle erlaubt ist!

Orgelpunkte auf der Dominante.



Wie beim Orgelpunkt derselbe Bafston längere Zeit beibehalten wird, so kommt es auch vor, dafs eine andere Stimme eine geraume Zeit auf ihrem Tone verharrt, während die andern Stimmen sich zu Accorden verbinden, zu denen der angehaltene Ton entweder einen Bestandteil bildet oder nicht. Einen solchen während einer gröfseren Zeitdauer beibehaltenen Ton nennt man eine liegende Stimme.

M. G. Fischer.

Chor aus Hayd'ns Jahreszeiten.

Er - wecke die Na - tur aus ih - rem To - des-schlaf!

Sehr lebhaft. Schumann (Paradies und Peri.)

will-kom - - - men!

In vielen Fällen wird der Baſston des Orgelpunktes nicht ausgehalten, sondern in bestimmter rhythmischer Form während der Dauer des Orgelpunktes wiederholt oder auch durch Nebentöne umschrieben, z. B.:



Sehr selten sind die Versuche, statt der Tonika oder Dominante bei dem Orgelpunkt die Terz in den Baſs zu nehmen. Die Terz zeigt sich in der

Tat ungeeignet, als Stütze einer gröfseren harmonischen Reihe zu dienen und deshalb steht man im allgemeinen von diesen Versuchen ab. Folgende *G*-moll-Stelle aus den Variationen op. 82 von Mendelssohn zeigt einen solchen Versuch.



Von der Ausweichung. (Modulation.)

Modulation. Kennzeichen derselben. Verwandtschaft der Tonarten.

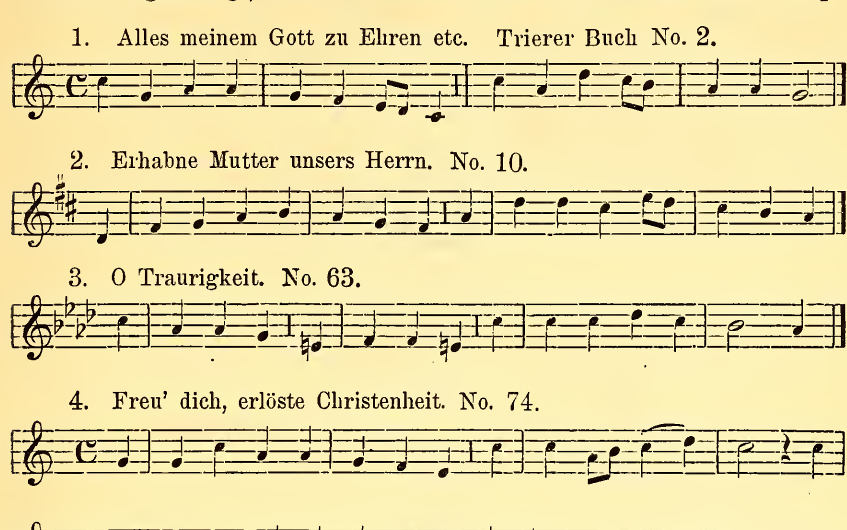
Selten bewegt sich ein Musikstück, auch selbst dann, wenn es nur einen geringen Umfang hat, nur in einer Tonart; in weitaus den meisten Fällen verläfst das Stück die ursprüngliche Tonart auf kürzere oder längere Dauer und bewegt sich in einer oder in mehrern andern Tonarten und kehrt dann wieder zur ursprünglichen Tonart zurück. Das Verlassen einer Tonart und das Erfassen einer neuen nennt man Ausweichung oder Modulation. Eine Modulation tritt ein, sobald eine Harmonie erscheint, die nicht als zu der bis jetzt festgehaltenen Tonart gehörig betrachtet werden kann, sondern mehr oder minder stark auf eine andere Tonart hinweist; und die durch diese Harmonie herbeigeführte Tonart behält so lange Geltung, bis wieder eine Harmonie auftritt, die in ihr nicht heimisch ist, z. B.:



Der 1. Accord des Beisp. a) stellt als Tonart *C*-dur fest; der 2. Accord aber läfst sich in *C*-dur nicht unterbringen; er weist auf *G*-dur oder *G*-moll bestimmt hin und die nachfolgenden Accorde bestätigen eine Ausweichung nach *G*-dur.

In Beisp. b) stellt der 1. Accord ebenfalls *C*-dur fest. Beim Anhören des 2. Accordes ist das Ohr wohl darüber sicher, dafs derselbe nicht in *C*-dur heimisch ist; es ist aber nicht darüber klar, auf welche Tonart der Accord hinweist, denn derselbe läfst eine mehrfache Deutung zu. Das Ohr kann vermeinen die Töne *a, c, es, ges* zu hören; das würde auf *b*-moll hindeuten; die Auffassung der Töne als *dis, fis, a, c* würde auf *e*-moll hinweisen. Der Accord könnte ferner noch aufgefafst werden, als bestehend aus den Tönen *his, dis, fis, a* oder *fis, a, c, es;* erstere Auffassung zeigt auf *cis*-moll, letztere auf *g*-moll hin; die Auflösungen des Accordes belehrt uns, dafs eine Ausweichung nach *e*-moll beabsichtigt war. In beiden Beispielen zeigt bei der Ausweichung die Melodie nur leitereigene Töne; es geht daraus hervor, dafs es durchaus unnötig ist, die Modulation durch leiterfremde Töne

in der Melodie anzuzeigen. Sehr häufig ist eine Modulation, auch ohne harmonische Unterlage, blofs durch die eigentümliche Wendung der Melodie so bestimmt angekündigt, dafs ein Zweifel darüber nicht entstehen kann. Z. Bsp.:



In den Beispielen 1 und 2 wird im ersten Satz die Tonart des Liedes sehr bestimmt ausgeprägt; der zweite Satz enthält nur leitereigene Töne und doch wird jeder den Eindruck empfangen, dafs sich eine Modulation zur Dominante vollzieht. — In Beispiel 3 zeigen die ersten zwei Sätze unverkennbar *f*-moll als Tonart des Stückes; im zweiten Satz findet aber, trotzdem die Melodie nur leitereigene Töne aufweist, unbezweifelt eine Modulation zur parallelen Durtonart statt. — In Beispiel 4 tritt in den beiden ersten Sätzen *C*-dur als Tonart des Liedes sehr bestimmt auf; im dritten Satz zeigt sich eine Ausweichung zur parallelen Molltonart und im vierten Satz eine solche zur Dominant-Tonart, obgleich beide Sätze nur leitereigene Töne aufweisen.

Die Musikstücke weichen am häufigsten nach denjenigen Tonarten aus, welche mit der Tonart des Stückes die meisten Töne und die bedeutsamsten Harmonieen gemein haben; es sind das die Tonart der Dominante, der Subdominante, die parallele und die tonische Tonart. Von diesen vier Tonarten sagt man, dafs sie mit der ursprünglichen im ersten Grade der Verwandtschaft stehen. Diejenigen Tonarten, welche mit denen des ersten Verwandtschaftsgrades in derselben Weise, wie vorhin angegeben, im ersten Grade verwandt sind, bilden zur ursprünglichen Tonart die des zweiten Verwandtschaftsgrades.

In derselben Weise lassen sich zu einer Tonart die Tonarten des dritten und vierten Verwandtschaftsgrades bestimmen.

In der folgenden Tabelle ist das Verwandtschaftsverhältnis der Tonarten zu *C*-dur und *a*-moll durch Ziffern bezeichnet. Die Stammtonart steht in der Mitte, nach oben und unten reihen sich die Tonarten der Dominante und Subdominante an, seitlich die tonischen und parallelen Tonarten. Die grofsen Buchstaben bezeichnen Dur, die kleinen Moll.

Dominante — Fis 6
H 5

				E^4				
				A^3				
		H^4	h^3	D^2				
	cis^4	E^3	e^2	G^1	g^2			
Fis^4	fis^3	A^2	a^1	**C**	c^1	Es^2	es^3	Ges^4
			d^2	F^1	f^2	As^3	as^4	
				B^2	b^3	Des^4		
				Es 3				
				As 4				

Des 5
Ges 6

				h^2	H^3	gis^4		
			G^2	e^1	E^2	cis^3	Cis^4	
es^4	Es^3	c^2	C^1	**a**	A^1	fis^2	Fis^3	dis^4
	As^4	f^3	F^2	d^1	D^2			
		b^4	B^3	g^2				

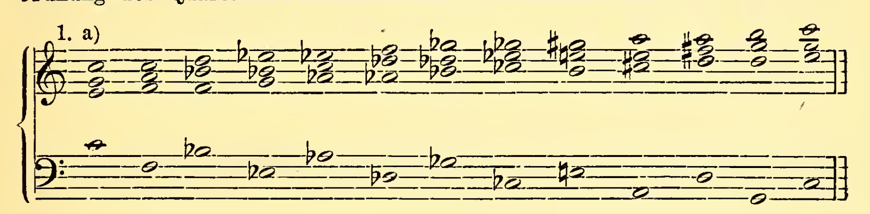
Man stelle auch von anderen Dur- und Molltonarten aus solche Verwandtschaftstabellen auf!

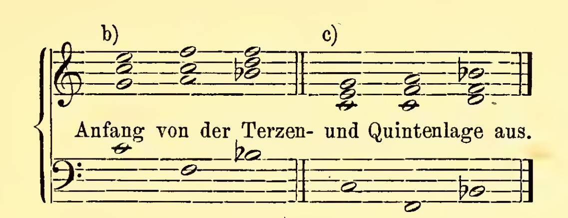
Zur Ausführung der Modulationen bedient man sich verschiedener Mittel; man gebraucht dazu die reinen, verminderten und übermäfsigen Dreiklänge, die Septimen- und Nonenaccorde und auch andere Accordgebilde, die aus den ebengenannteu durch chromatische Veränderung einzelner Bestandteile entstehen. Für die Kirchenmusik empfehlen sich ihres ruhigen Ausdruckes wegen vor allem die reinen Dreiklänge als Modulationsmittel. Den reinen Dreiklängen mangelt zwar an und für sich die eigentliche Modulationskraft, da sie kein Streben nach andern Zusammenklängen haben; die Möglichkeit, mit dieser Art von Dreiklängen zu modulieren, beruht auf ihrer Mehrdeutigkeit. Jeden harten Dreiklang kann man nämlich betrachten als Dreiklang der 1., 4. und 5. Stufe in Dur und als Dreiklang der 5. u. 6. Stufe in Moll; jeden weichen Dreiklang kann man auffassen als Dreiklang der 1. und 4. Stufe in Moll und der 2., 3. und 6. Stufe in Dur. (Vergl. S. 22.)

Modulationsmittel. a) Die reinen Dreiklänge.

1. Fafst man einen harten Dreiklang als Dominantendreiklang auf und bildet mit demselben wie beim Ganzschlufs nach Dur den Harmonieschritt einer fallenden reinen Quinte und wiederholt das mit jedem neuen Dreiklang, so erhält man folgende Modulationsreihe, welche in der Ordnung des Quartenzirkels durch alle Durtonarten führt.

Modulationsreihen durch reine Dreiklänge

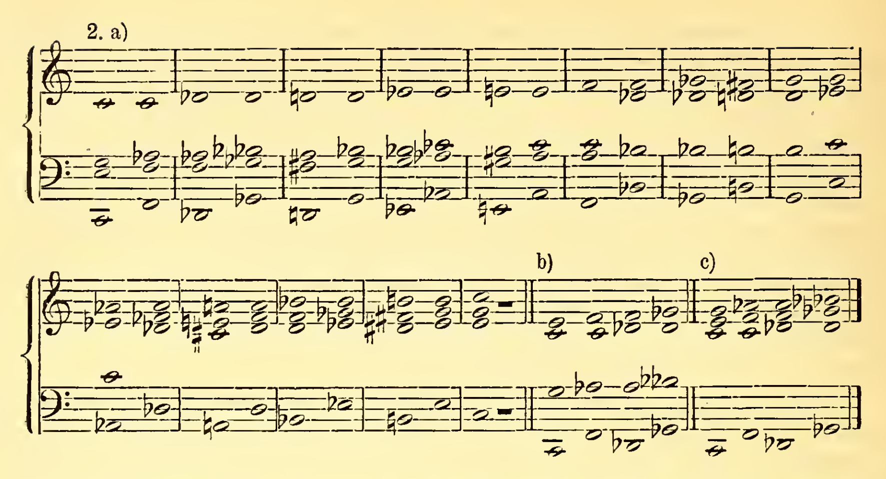




2. Man kann mit einem als Dominantaccord aufgefafsten harten Dreiklang auch die Form des Ganzschlusses*) nach Moll bilden. In diesem Falle kann man den erhaltenen weichen Dreiklang nicht zur Fortsetzung der Reihe benützen. Um letzteres zu können, mufs man einen harten Dreiklang aus der erhaltenen Molltonart nehmen; es stehen zwei solcher Dreiklänge zu Gebote, nämlich die der 5. und 6. Stufe. Der Dreiklang der 5. ist aber zur Fortsetzung der Reihe nicht tauglich, weil er derselbe ist, welcher dem weichen Dreiklang voranging; es bleibt also zur Weiterführung der Reihe nur der Dreiklang der VI. Bildet man in der angegebenen Weise stets die Form des Ganzschlusses nach Moll und nimmt dann zur Weiterbildung der Reihe den Dreiklang der VI, so kommt man durch alle Dur- und Molltonarten in chromatischer Folge.

---

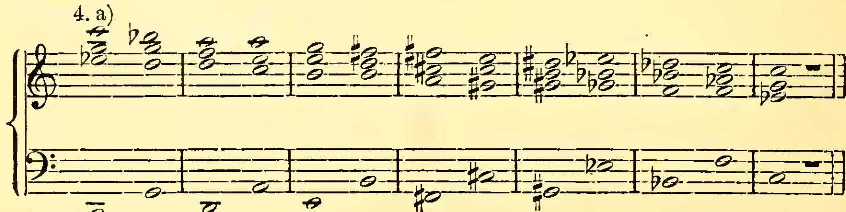
*) Es ist nur die Form des Ganzschlusses, weil ein wirklicher Schlufs nicht vorhanden ist und zu diesem auch die (S. 33) angegebene metrische Bedingung fehlt.



3. Faſst man einen harten Dreiklang als Subdominantendreiklang auf und bildet mit demselben die Form des Plagalschlusses (selbstverständlich nach Dur), so erhält man eine Reihe, die durch alle Durtonarten in der Ordnung des Quintenzirkels führt.

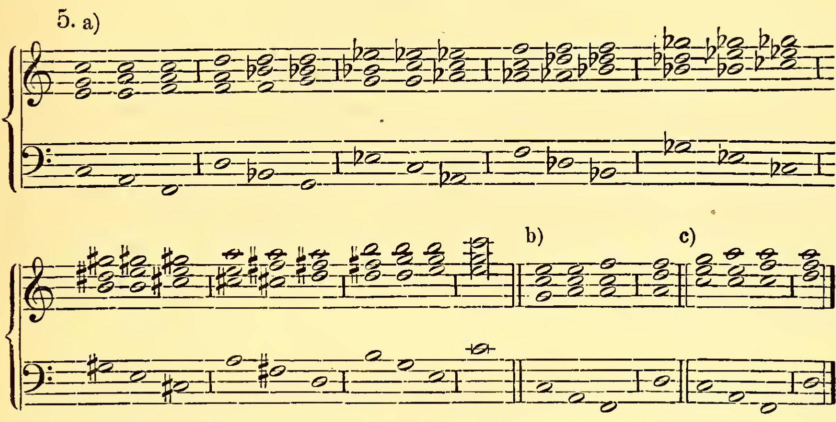


4. Faſst man einen weichen Dreiklang als Subdominantendreiklang auf und bildet mit demselben die Form des Plagalschlusses (nach Moll), so erhält man eine Reihe, welche durch alle Molltonarten in der Ordnung des Quintenzirkels führt.

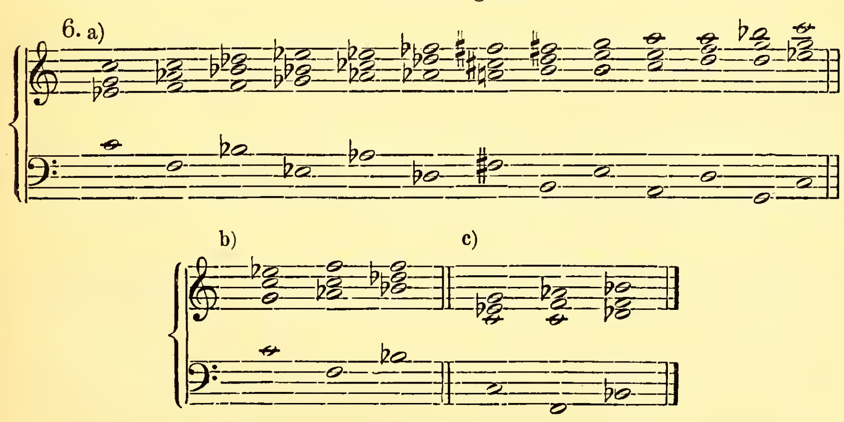




5. Bekanntlich ist der Harmonieschritt einer fallenden Terz sehr wohlklingend. (Vergl. S. 44). Man kann diesen angenehmen Schritt oft hintereinander gebrauchen, wenn man einen harten oder weichen Dreiklang als tonischen auffafst und diesem den VI folgen läfst. Den erhaltenen Dreiklang fafst man wieder als I auf und läfst ihm wieder den VI folgen. Auf diese Weise bildet man eine Reihe, die ebenfalls durch alle Dur- und Molltonarten führt.



6. Man kann auch aus der fallenden melodischen Molltonleiter den V, der bekanntlich ein weicher ist, nehmen und mit demselben die Form des Ganzschlusses nach Moll ausführen. Auf diese Weise läfst sich eine Reihe bilden, die in derselben Weise durch alle Molltonarten führt, wie die erste Modulationsreihe durch alle Durtonarten geht.

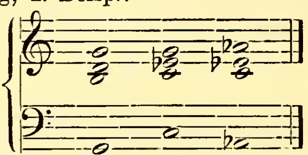


Mit Hilfe dieser 6 Modulationsreihen, welche ausnahmslos aus reinen Dreiklängen bestehen, kann man in leichter Weise nach allen Tonarten modulieren. Da es mit Bezug auf die Schwierigkeit in der Ausführung einer Modulation mittels der vorhin gebildeten Reihen ganz gleichgiltig ist, ob man nach nahe oder entfernt verwandter Tonart moduliert, so ist in der Aufeinanderfolge der nun folgenden Modulationen die chromatische Ordnung gewählt.

a) Modulationen von Dur aus nach Dur.

1. Zur kleinen Sekunde.

Diese Modulation läfst sich am leichtesten und wohllautendsten ausführen mit Hilfe der 2. Modulationsreihe; man erreicht dann im 3. Accord schon den neuen tonischen Dreiklang, z. Beisp.:



Die eigentliche Ausweichung ist mit vorstehenden drei Accorden vollendet. Es bedarf aber noch der Feststellung der neuen Tonart durch eine Kadenz, die aus Harmonieen der neuen Tonart gebildet ist, und die zugleich zur Bildung eines wohlabgerundeten Satzes (in der Regel 4 Takte) dienen soll. Im Folgenden soll eine Anzahl Kadenzen mitgeteilt werden, welche die Modulation zu einem kurzen, harmonischen Satze abrunden. Die römische Ziffer über jedem der Beispiele bezeichnet den dem neuen tonischen Dreiklang angeschlossenen Accord.

a) IV b) II

mit verziertem Schlufs.

c) II Oder:

d) VI



2. Modulation zur grofsen Sekunde.

Zur Ausführung dieser Modulation ist die dritte Reihe sehr geeignet. Dieselbe bringt mit dem dritten Accord den neuen tonischen Dreiklang. Man studiere sorgfältig die den Modulationen beigegebenen Kadenzen!

a) II Mit Verzierung durch Vorhalte.

b) Mit Verzierung.

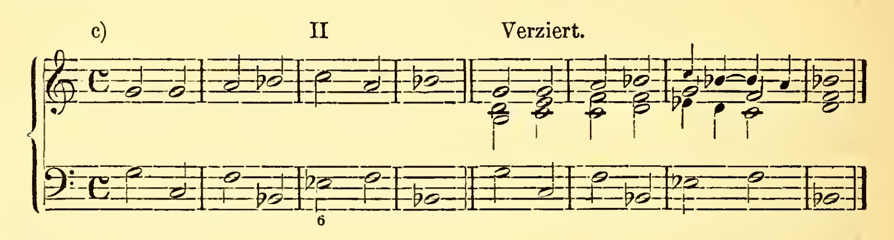
c)

3. Modulation zur kleinen Terz.

Zur Ausführung dieser Modulation ist am geeignetsten die erste Reihe, welche im 4. Accorde den neuen tonischen Dreiklang bringt.



NB. Auch mit den Verzierungen, wie bei den Modulationen zur kleinen Sekunde unter e.



4. Modulation zur grofsen Terz.

Die 5. Modulationsreihe führt rasch zur neuen Tonart, da man dem 2. Accord schon den neuen tonischen Dreiklang kann folgen lassen.



Als anzureihende Kadenzen werden die unter 2 S. 157 angewendeten empfohlen.

5. Modulation zur reinen Quarte.

Die zwei ersten Accorde der ersten Modulationsreihe führen direkt zur Subdominante. Da aber durch die Aufeinanderfolge des tonischen und Subdominantendreiklangs keineswegs der Eindruck einer Modulation hervorgerufen wird, so ist es nötig, als dritten Accord einen solchen zu wählen, der unverkennbar auf die Subdominantentonart hinweist; hierfür geeignet sind die Dreiklänge der IV und II der neuen Tonart.



b)

c)

6. Modulation zur übermäfsigen Quarte.

Zur Darstellung dieser Modulation zu einer Tonart des entferntesten Verwandtschaftsgrades genügt der Anfang der 2. Modulationsreihe, die im 4. Accord den neuen tonischen Dreiklang bringt.

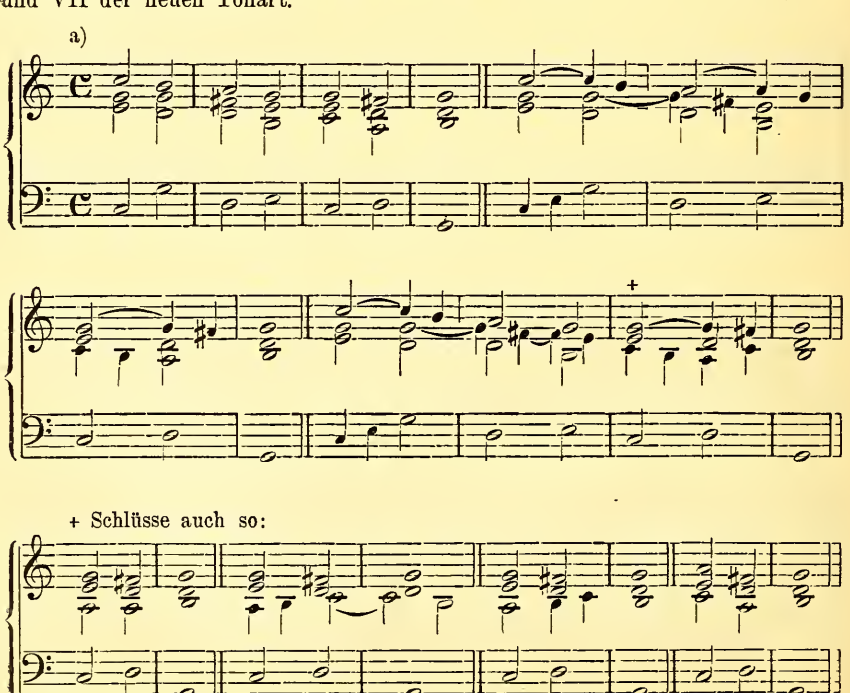
a)





7. Modulation zur reinen Quinte.

Die 3. Modulationsreihe dient zur Ausführung dieser Ausweichung. Der zweite Accord der Reihe ist schon der neue tonische Dreiklang. Da aber der einfache Anschlufs des Dominantendreiklangs an die tonische Harmonie nicht den Eindruck einer Modulation hervorruft, so ist es notwendig, dem Dominantaccord unmittelbar eine Harmonie folgen zu lassen, die über die neue Tonart keinen Zweifel aufkommen läfst; es eignen sich hierfür die Dreiklänge der V und VII der neuen Tonart.





Auch das unmittelbare Aufeinanderfolgen einer doppelten Anwendung des Dominantaccordes legt den Eindruck einer Modulation dorthin schon nahe, und ganz entscheidend wird dieser Eindruck, wenn der Dominantaccord als Quartsextaccord auf der schweren Zeit erscheint. (Vergl. S. 95.)

c) d)

e)

NB. Vorhalt *e* in der 3. Stimme zur Vermeidung von falschen Parallelen.

NB. Der Schritt im Tenor von $\bar{e}$ nach *a* ebenfalls zur Vermeidung falscher Parallelen.

8. Modulation zur kleinen Sexte.

Die Anwendung der 2. Modulationsreihe vermittelt diese Ausweichung und zwar kann dem zweiten Accord unmittelbar der neue tonische Dreiklang angeschlossen werden; es ist dann zu beachten, dafs dieser Accord in der ersten Umkehrung sich am besten anschliefst, weil hierdurch der entstehende

Harmonieschritt einer steigenden Terz besondern Wohllaut erlangt. — Man kann auch erst nach dem dritten Accord der genannten Modulationsreihe den neuen tonischen Dreiklang anschliefsen.

a) NB.

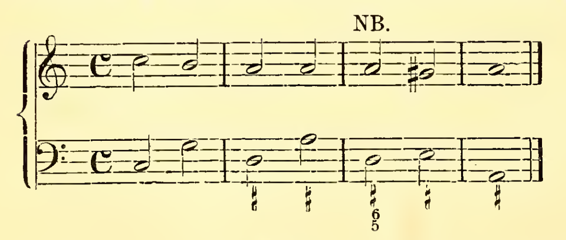
NB. Es sind hier die Kadenzen zu verwenden, welche bei der vorigen Modulation unter c) bis e) mitgeteilt wurden.

b) c)

d)

9. Modulation zur grofsen Sexte.

Die Modulation zur grofsen Sexte wird durch die 3. Reihe vermittelt, welche den 4. Accord als neuen tonischen Dreiklang bringt.



NB. Die bei der Modulation zur kleinen Terz mitgeteilten Kadenzformen finden hier passende Verwendung.

10. Modulation zur kleinen Septime.

Die 1. Reihe dient zur Ausführung dieser Modulation, indem der 3. Accord als tonischer Dreiklang der zu erreichenden Tonart auftritt.

a)

b) NB.

NB. Hier passen die Kadenzen aus der Modulation zur reinen Quinte unter c) bis e).

c) d)

11. Modulation zur grofsen Septime.

Zur Ausführung dieser Modulation empfehlen sich die Anfänge der 3. und 5. Reihe.



NB. Hier eignen sich die bei der Modulation zur kleinen Terz mitgeteilten Kadenzen.

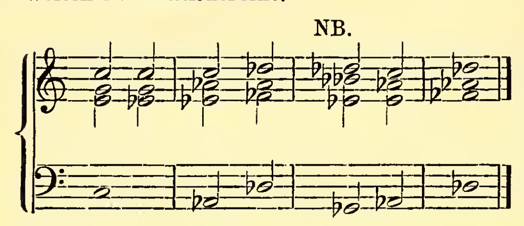
NB. Kadenzen wie die vorhin angegebenen.

b) Modulationen von Dur aus nach Moll.

Da die vorigen Modulationen namentlich mit Bezug auf möglichst reiche Kadenzierung mit grofser Vollständigkeit gegeben wurden, wird es leicht sein, die oben angezeigten Ausweichungen nach ganz knappen Andeutungen zur Darstellung zu bringen.

1. Nach der kleinen Sekunde.

Zur raschen Ausführung dieser Ausweichung empfiehlt sich ein bis jetzt nicht genannter Weg, nämlich zunächst die Verwandlung des harten Dreiklangs in den weichen und dann der Anschlufs des VI wie bei der zweiten Modulationsreihe.



NB. Die Mitteilung anderer Kadenzformen ist nach dem unter a) Voraufgegangenen unnötig. Man übe die neuen Modulationen mit reichem Wechsel in der Kadenzierung!

2. Modulation zur grofsen Sekunde.

Die Ausführung dieser Modulation vermitteln die Anfänge der 1. und 5. Reihe.

3. Modulation zur kleinen Terz.

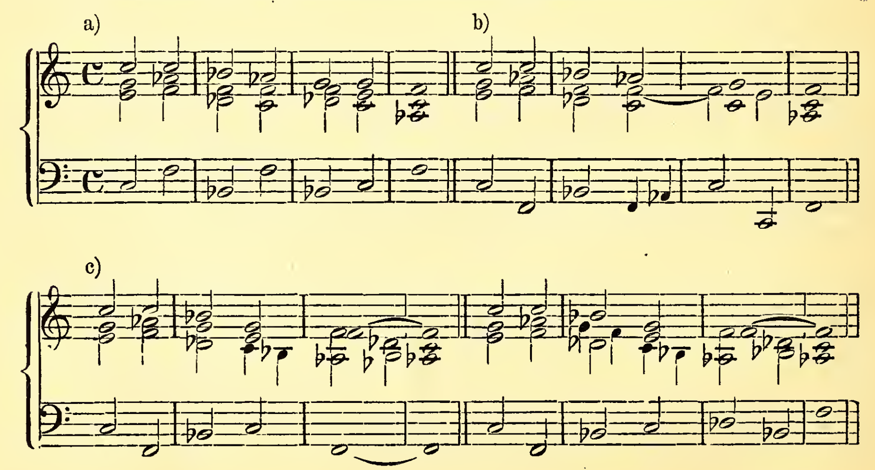
Diese Modulation ist genau so auszuführen wie diejenige nach der Durtonart der kleinen Terz.

4. Modulation zur grofsen Terz.

Auch diese Modulation entspricht genau den bei der Ausweichung zur Durtonart der grofsen Terz angewendeten Formen.

5. Modulation zur reinen Quarte.

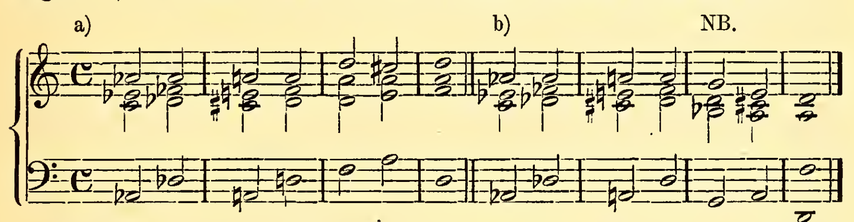
Der Anfang der zweiten Reihe vermittelt diese Ausweichung.





6. Modulation zur übermäſsigen Quarte.

Die genannte Modulation wird am kürzesten mit Anwendung der 2. Reihe ausgeführt, bei welcher der 4. Accord als neuer tonischer Dreiklang auftritt.



NB. Man benutze die unter c) mitgeteilten Kadenzen der vorigen Modulation mit Auslassung des vorletzten Taktes.

7. Modulation zur reinen Quinte.

Die kürzeste Ausführung dieser Modulation wird erreicht durch Anwendung der ersten Reihe.





8. Modulation zur kleinen Sexte.

Die kürzeste Ausführung dieser Modulation wird erreicht durch Verwandlung des harten Ausgangsaccordes in den weichen. Für andere Arten der Ausführung dienen die Anfänge der 1., 2., 3. und 5. Reihe.

a)

b)

c)

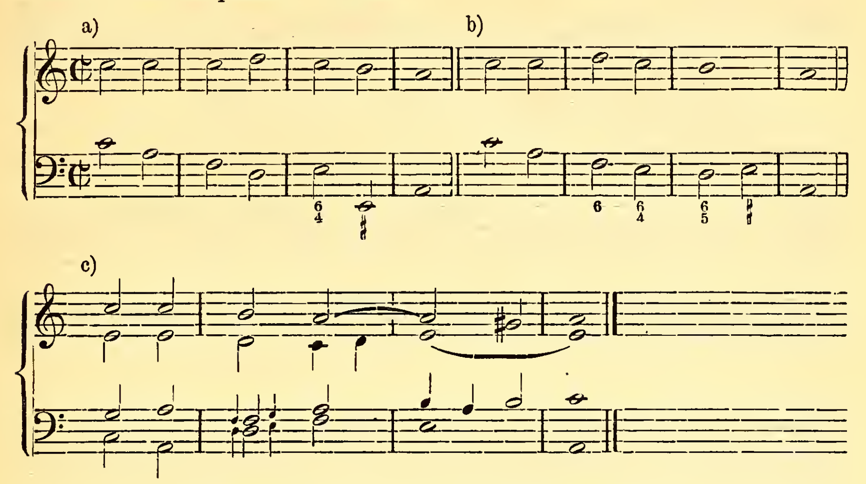
d)

e)

f)

9. Modulation zur grofsen Sexte.

Der Anschlufs des neuen tonischen Dreiklangs an den Ausgangsaccord ist ein unmittelbarer; es bedarf nach demselben nur noch der Feststellung der Tonart durch eine passende Kadenz.



10. Modulation zur kleinen Septime.

Die Ausführung dieser Modulation geschieht in derselben Weise wie diejenige nach der entsprechenden Durtonart.

11. Modulation zur grofsen Septime.

Auch bei dieser Modulation dient die Ausweichung nach der entsprechenden Durtonart als Muster.

c. Modulationen von Moll nach Moll.

1. Modulation zur kleinen Sekunde. Verbindung der fünften und zweiten Reihe, oder der sechsten und fünften Reihe.

2. Modulation zur grofsen Sekunde. Vierte Reihe.

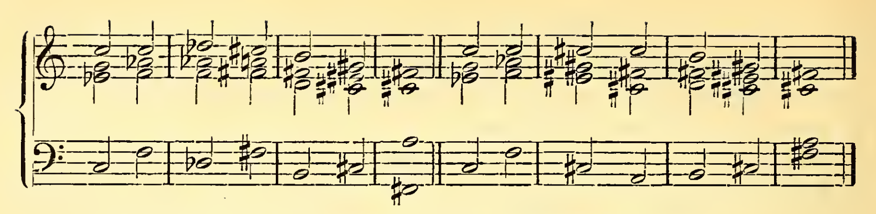
3. Modulation zur kleinen Terz. Der beste Weg zur neuen Tonart ist wohl durch die Verbindung der fünften und zweiten Reihe gegeben.



4. Modulation zur grofsen Terz. Vierte Reihe.

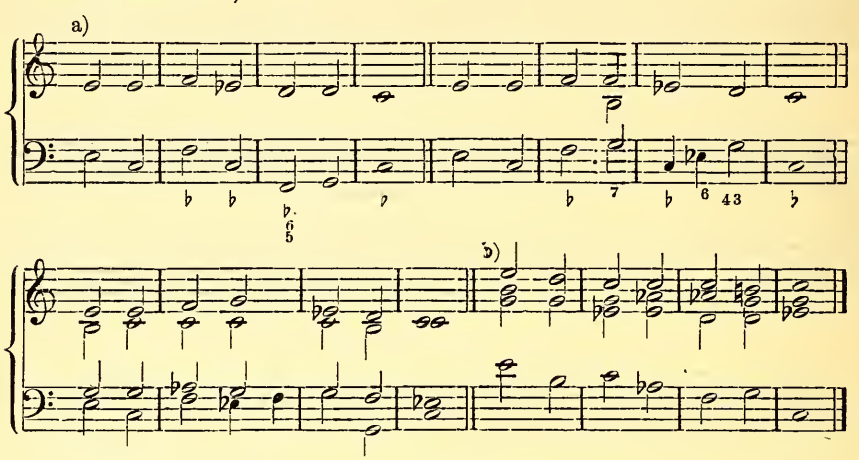
5. Modulation zur reinen Quarte. Sechste Reihe.

6. Modulation zur übermäfsigen Quarte. Verbindung der sechsten und zweiten Reihe.



7. Modulation zur reinen Quinte. Vierte Reihe

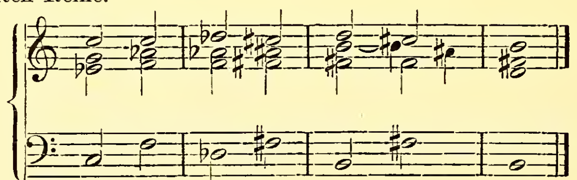
8. Modulation zur kleinen Sexte. 5. und 2. Reihe a), und in noch kürzerer Weise bei b).



9. Modulation zur grofsen Sexte. Vierte Reihe.

10. Modulation zur kleinen Septime. Sechste Reihe.

11. Modulation zur grofsen Septime. Sechste Reihe in Verbinduug mit der zweiten Reihe.

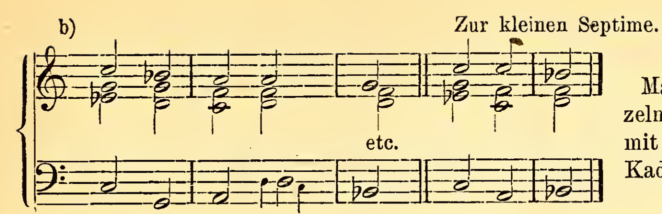


d. Modulationen von Moll nach Dur.

Nach dem Vorangegangenen wird es nicht schwierig sein, die Wege zu den oben angedeuteten Modulationen zu finden. Nur zu einigen derselben sollen in Folgendem einige Winke gegeben werden.

Zur grofsen Terz. Zur reinen Quarte.
a)





Man arbeite die einzelnen Modulationen mit recht zahlreichen Kadenzen aus!

B. Der Hauptseptimenaccord als Modulationsmittel.

Da der Hauptseptimenaccord mit grofser Entschiedenheit auf bestimmte Tonarten hinweist, mufs er eine bedeutende Modulationsfähigkeit in sich tragen; er wird deswegen sehr gern als Modulationsmittel in Anwendung gebracht. Er ist um so geeigneter zum Modulieren, als er stets sowohl auf eine bestimmte Durtonart wie auch auf deren tonische Molltonart hinweist. Bei seiner Anwendung kommt es vorzugsweise darauf an, denselben mit dem Ausgangsaccord in gute Verbindung zu bringen. Wenn man an dem Grundsatz festhält, dafs man in jedem Falle zwei Accorde miteinander verbinden darf, wenn sie einen Bestandteil gemein haben, so wird man finden, dafs man an den tonischen Dreiklang irgend einer Tonart den Hauptseptimenaccord von vielen anderen Tonarten unmittelbar anschliefsen darf. So haben beispielsweise mit dem tonischen Dreiklang von *C (c e g)* die Hauptseptimenaccorde aller übrigen Tonarten einen oder mehrere Töne gemeinsam mit Ausnahme von *Es*-, *E*- und *Fis*-Dur und Moll. Es läfst sich also an den *C*dur-Dreiklang jede Hauptseptimenharmonie mit Ausnahme der ebengenannten Tonarten anschliessen und durch dieselbe ausweichen. Es ist indes keineswegs ausgeschlossen, Septimenaccorde auch mit solchen vorangehenden Dreiklängen in unmittelbare Verbindung zu bringen, welche mit ihnen keine Bestandteile gemein haben. In der Regel klingen solche Verbindungen härter, auffallender; will man sie milder gestalten, so schiebt man einen Accord ein, der sowohl mit dem voraufgehenden Dreiklang als mit dem nachfolgenden Septimenaccord einen oder mehrere Bestandteile gemein hat.

Bei dem Anschlufs des Hauptseptimenaccordes hat man vor allem daraut acht zu geben, dafs man letzterem diejenige Gestalt gibt, in welcher er sich am ungezwungensten dem voraufgehenden Dreiklang anreiht. In der Regel ist diejenige Gestalt zu bevorzugen, bei welcher der gemeinsame Bestandteil in einer der äufsern Stimmen liegt.

Ganz besondere Aufmerksamkeit hat man darauf zu verwenden, dafs durch die oft nötig werdenden chromatischen Veränderungen keine Härten und namentlich keine Querstände entstehen.

Querstand. Ein Querstand wird dann hervorgerufen, wenn die chromatische Veränderung eines Tones nicht in der Stimme vorgenommen wird, in welcher der zu verändernde Ton liegt, z. B.:



Wir begegnen indessen in guten Werken manchen Stellen mit querständigen Verhältnissen; so sind Stellen wie folgende nicht selten.

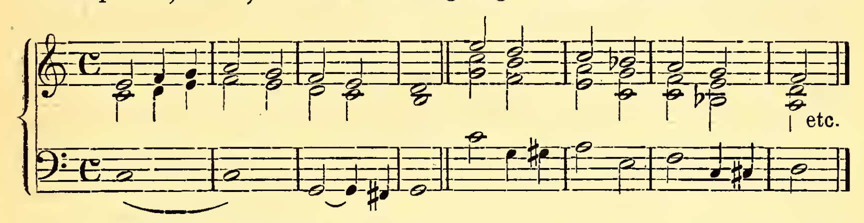


Zur Erklärung solcher Fälle diene folgendes:

1. Vielfach sind die chromatischen Veränderungen als bloſse Wechseltöne aufzufassen, weshalb sie auch bei kleinen Taktgliedern besonders angebracht erscheinen, z. B. a). Das Beispiel würde in seiner einfachen Gestalt aussehen, wie folgt:



2. Oft liegt einem querständigen harmonischen Verhältnis eine Verkürzung zu Grunde, wie in Beispiel b), c), d), e). So würden sich z. B. die Beispiele b) und c) ohne Verkürzung folgendermafsen darstellen:



3. Eine solche Verkürzung ist oft durch die Gestalt des gewählten Motivs geboten, so dafs eine weitere Ausführung der Harmonieen ohne diese Verkürzung der Symmetrie des Ganzen merklich schaden würde. Beispiel d) und e).

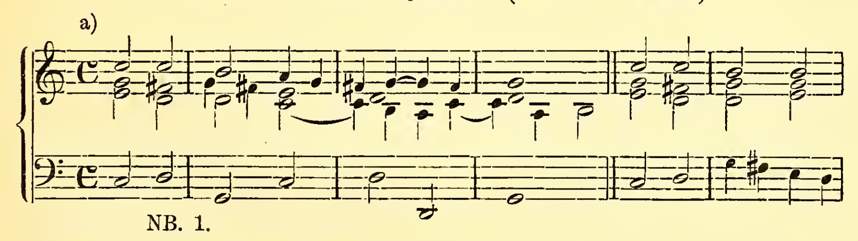
4. Oft soll auch durch Anwendung des Querstandes eine aufsergewöhnliche auffallende Harmoniefolge hergestellt werden zur Erreichung eines besondern Ausdruckes. So in folgender Stelle aus Schuberts „Dem Unendlichen", in welcher durch die absichtlich herbeigeführten Querstände der Ausdruck des Unbegreifbaren, des Unfafsbaren hervorgerufen werden soll.



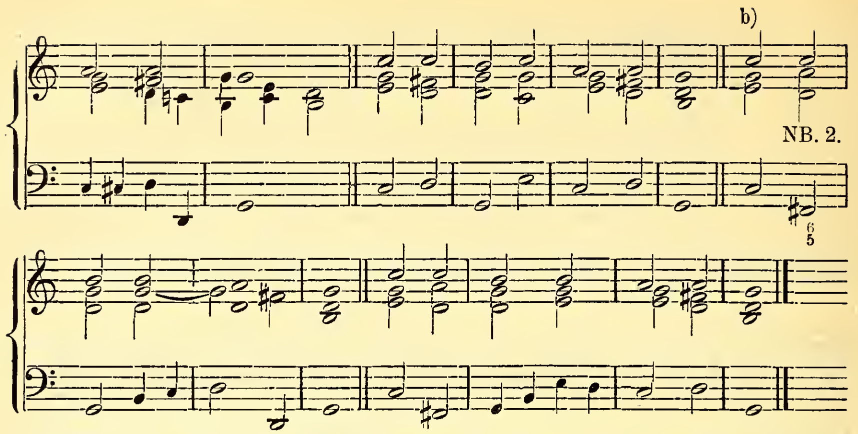
Ausweichungen durch den Hauptseptimenaccord.

A. Von Dur aus nach denjenigen Tonarten, deren Hauptseptimenaccord mit dem Ausgangsaccord gemeinsame Töne hat.

1. Nach der reinen Quinte. (Dur oder Moll.)



NB. 1. Warum fehlt diesem Accorde die Quinte?



NB. 2. Der Baſs schreitet hier, wo die erste Umkehrung des Hauptseptimenaccordes angewendet wird, von *c* nach *fis.* Es könnte hierbei sowohl die steigende Folge (übermäſsige Quarte) als auch die fallende Folge (verminderte Quinte) gewählt werden; die verminderten Intervalle zieht man den übermäſsigen vor.

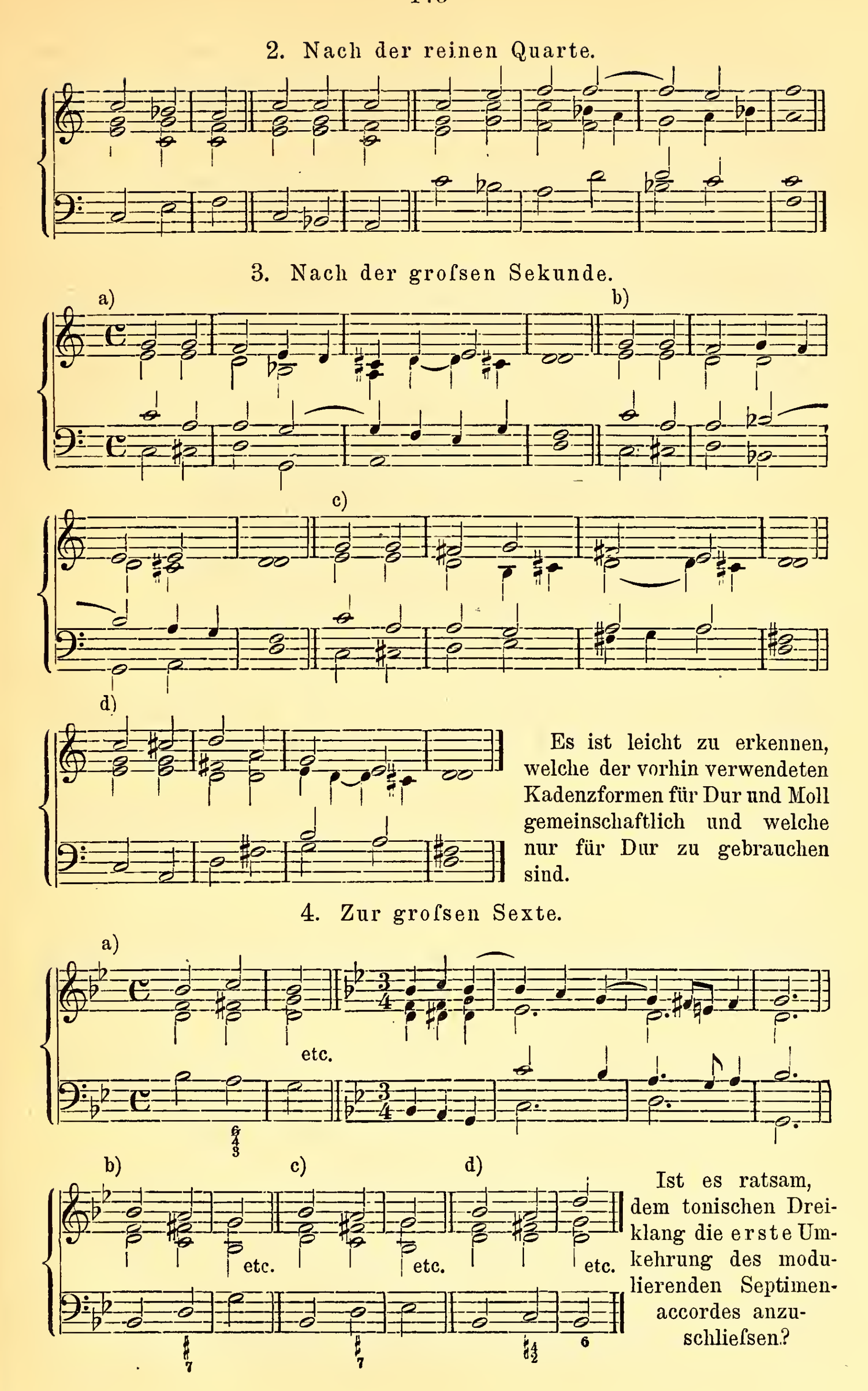
c)

d)

Es versteht sich von selbst, daſs in den vorstehenden Modulationen der Hauptseptaccord sowohl nach Dur als nach Moll aufgelöst werden kann. Da eine sehr reiche Zahl von Kadenzformen mitgeteilt worden ist, so bedarf es bei den folgenden Modulationen nur der Andeutung des zu wählenden Weges.

2. Nach der reinen Quarte.

3. Nach der grofsen Sekunde.



Es ist leicht zu erkennen, welche der vorhin verwendeten Kadenzformen für Dur und Moll gemeinschaftlich und welche nur für Dur zu gebrauchen sind.

4. Zur grofsen Sexte.

Ist es ratsam, dem tonischen Dreiklang die erste Umkehrung des modulierenden Septimenaccordes anzuschliefsen?

Die vorstehenden Modulationen klingen recht mild und natürlich, weil sie blofs einen Ganzschlufs zur parallelen Molltonart darstellen. Nicht so angenehm klingen dieselben Modulationen, wenn sie nach Dur ausgeführt werden. (Man versuche dieselben!) Es liegt das in dem ganz unerwarteten Auftreten der Durterz, die in b) und c) zugleich noch ein querständiges Verhältnis hervorruft. Um das Eintreten der Durterz zu mildern, ist das Verweilen der Septime als Vorhalt zu empfehlen, z. Beisp.:

a) b)

c)

5. Zur kleinen Sexte.

a) b) etc.

6. Zur kleinen Septime.

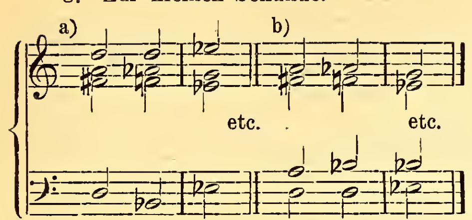
a) etc. b) etc. c) etc. d) NB. etc.

NB. Ist diese Anwedung des Sekundaccordes hier zulässig?

7. Zur grofsen Septime.



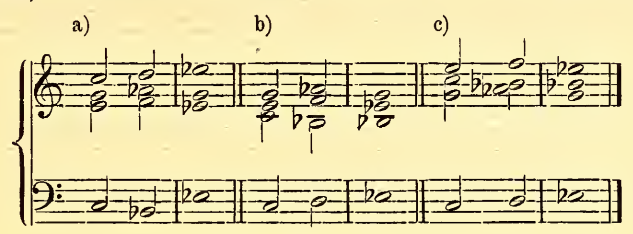
8. Zur kleinen Sekunde.



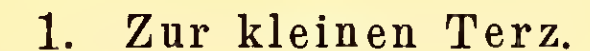
Beispiel b) verdient wegen seiner ruhigen Stimmführung den Vorzug vor Beispiel a).

B. Modulationen von Dur aus nach denjenigen Tonarten, deren Hauptseptaccorde keine gemeinsamen Töne mit dem Ausgangsaccord haben.

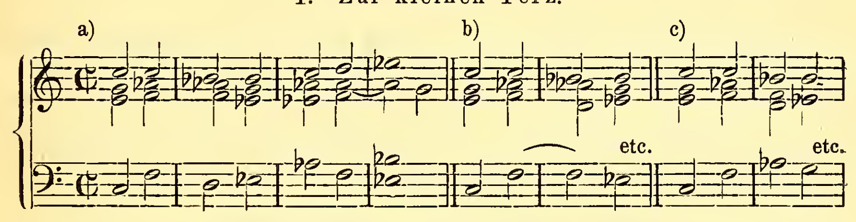
Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dafs sich der Hauptseptaccord einer zu erreichenden Tonart auch an einen Ausgangsaccord anschliefsen läfst, welcher mit ihm keinen Bestandteil gemein hat, z. B. bei der Modulation zur kleinen Terz;



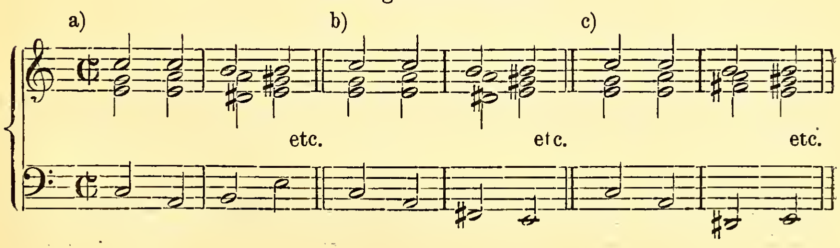
es empfiehlt sich aber in den meisten Fällen, (auch in vorstehendem Beispiele), zwischen den Ausgangsaccord und dem modulierenden Hauptseptaccorde einen vermittelnden Accord einzuschieben, der mit beiden Accorden einen oder mehrere Bestandteile gemeinsam hat, z. B.:



1. Zur kleinen Terz.



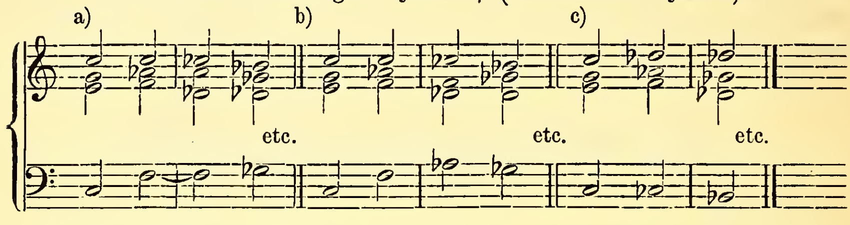
2. Zur grofsen Terz.





NB. Man spreche sich über die Zulässigkeit dieser Verbindung aus!

3. Zur übermäfsigen Quarte, (verminderten Quinte.)



Beispiel c) zeigt einen ganz empfehlenswerten Anschlufs des Hauptseptimenaccordes ohne vermittelnden Accord.

C. Modulationen von Moll aus.

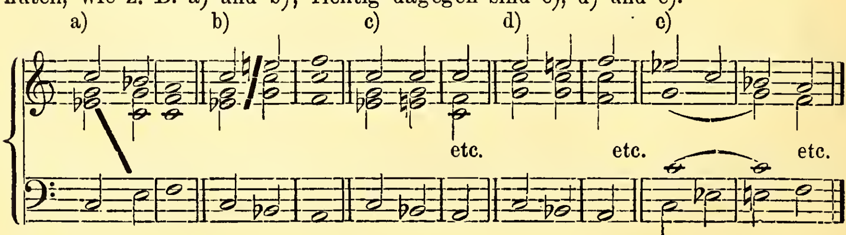
Nach dem Vorausgegangenen bedarf es keiner Anleitung für die Modulationen von Moll aus. Nur für die Fälle, wo etwas Besonderes zu beachten ist, mögen folgende Bemerkungen dienen.

1. Modulation zur grofsen Terz.

Obschon bei der vorhin bezeichneten Modulation der Ausgangsaccord und der modulierende Septimenaccord einen Bestandteil (die Terz des erstern) gemein haben, läfst sich doch schwer eine befriedigende Verbindung beider Accorde herstellen. (Man stelle die möglichen Verbindungen dar!) Man wendet deshalb hier am besten einen vermittelnden Accord an und hierfür empfiehlt sich V oder VI der Ausgangstonart.

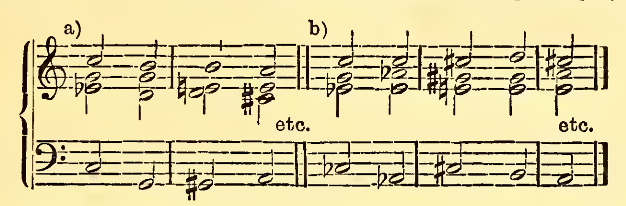
2. Modulation zur reinen Quarte.

Bei dieser Modulation hat man sich vor querständigen Verhältnissen zu hüten, wie z. B. a) und b); richtig dagegen sind c), d) und e).



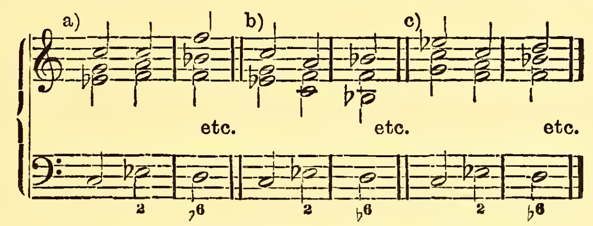
3. Modulation zur grofsen Sexte.

Bei dieser Ausweichung entbehren Ausgangs- und Modulationsaccord einen gemeinschaftlichen Bestandteil. Da sich eine wohllautende Verbindung beider Accorde ohne vermittelnde Harmonie nicht herstellen läfst, so wendet man mit ziemlich guter Wirkung den Dominantdreiklang als vermittelnden Accord an, Beispiel a); zwei vermittelnde Dreiklänge wirken noch günstiger, Beispiel b)



4. Modulation zur kleinen Septime.

Bei dieser Ausweichung ist auch der Sekundaccord des modulierenden Accords, der von Dur aus (wenn der Ausgangsaccord ein Grundaccord war) des querständigen Verhältnisses wegen nicht anwendbar war, mit guter Wirkung zu gebrauchen, z. B.:



5. Modulation zur grofsen Septime.

Auch bei dieser Modulation fehlt ein gemeinschaftlicher Bestandteil. Es läfst sich aber in derselben Weise wie von Dur aus der modulierende Septimenaccord anschliefsen. Es empfiehlt sich indes bei dieser Ausweichung sowie bei allen anderen, bei denen der Anschlufs des Hauptseptaccordes sich nicht ganz natürlich anreihen läfst, eine Vermittlung durch mehrere Dreiklänge (siehe oben 3. b) oder eine Modulation durch reine Dreiklänge.

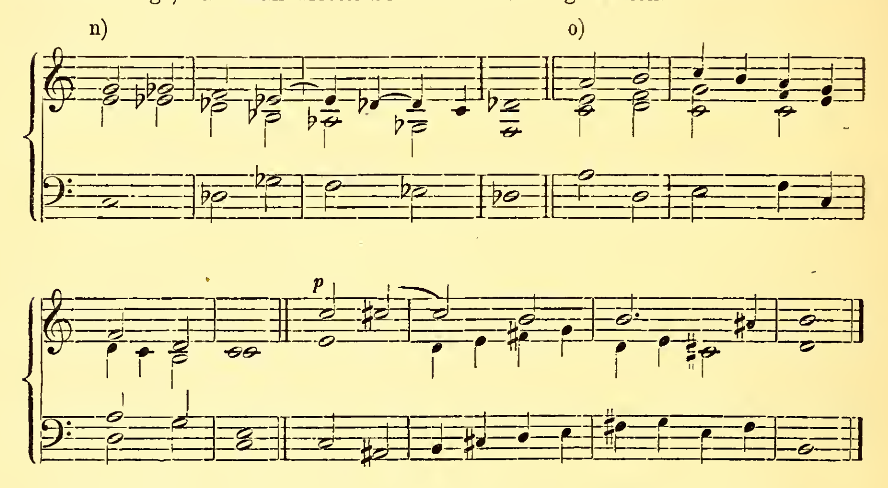
Der verminderte Dreiklang als Modulationsmittel.

Für die kirchliche Musik empfiehlt sich als Modulationsmittel weit eher noch als der Hauptseptaccord der Dreiklang der VII der zu erreichenden Tonart, der dann fast ausschliefslich als Sextenaccord zu gebrauchen ist. Einige der gebräuchlicheren Formen sollen in folgenden Beispielen vorgeführt werden.





In Beispiel h) findet sich bei den zwei ersten Accorden in der dritten Stimme eine nicht empfehlenswerte übermäfsige Sekunde. Weil die Stimme verdeckt liegt, darf man diesen Schritt hier wohl gestatten.



Modulationen durch den verminderten Septimenaccord.

Ganz besonders zur Modulation geeignet sind solche Accorde, die eine mehrfache Deutung zulassen. Es trifft das schon zu bei den reinen Dreiklängen (vergl. S. 153), denen eine eigentliche Modulationskraft nicht beizumessen ist. In weit höherem Grade ist das aber der Fall bei solchen Accorden, die neben ihrer Mehrdeutigkeit auch noch eine bedeutende Modulationsfähigkeit besitzen, indem sie durch ihre Strebetöne auf gewisse Tonarten bestimmt hinweisen. Zu diesen Accorden gehört vorzugsweise der verminderte Septimenaccord. Die Modulationen durch diesen Accord sind zwar der kirchlichen Musik nicht angemessen; sie sollen hier nur der Vollständigkeit wegen in Kürze behandelt werden.

Der Grund der Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenaccordes liegt in Folgendem: Der verminderte Septimenaccord besteht aus 3 übereinander liegenden kleinen Terzen; im Umfange einer Oktave aber liegen dem Klange nach 4 kleine Terzen. Bringt man nun den verminderten Septimenaccord in die erste, zweite oder dritte Umkehrung, so haben diese Gestaltungen desselben genau das Aussehen von drei neuen selbständigen verminderten Septimenaccorden in der Grundform. So kann z. B. der verminderte Septimenaccord *h* $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{as}$ in seiner 1. Umkehrung aufgefafst werden, als der Accord *d, f, as, ces,* in der 2. Umkehrung als der Septimenaccord *eis, gis, h,* $\overline{d}$, in der 3. Umkehrung als der Septimenaccord *gis, h,* $\overline{d}$, $\overline{f}$.

Aus dieser vierfachen Auffassung eines verminderten Septimenaccordes erklärt sich auch der Umstand, dafs es dem Klange nach nur drei verschiedene verminderte Septimenaccorde gibt, nämlich die auf *h, c* und *cis*, denn der verminderte Septimenaccord auf *c* gilt zugleich für die verminderten Septimenaccorde *dis, fis, a,* $\overline{c}$, — *fis, a,* $\overline{c}$, $\overline{es}$ und *a,* $\overline{c}$, $\overline{es}$, $\overline{ges}$; und der verminderte Septimenaccord auf *cis* gilt zugleich für die Accorde *e, g,* $\overline{b}$, $\overline{des}$, — *g, b,* $\overline{des}$, $\overline{fes}$ und *ais,* $\overline{cis}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$.

Die grofse Verwendbarkeit des verminderten Septimenaccordes zur Modulation liegt

1. in der vierfachen Auffassung desselben, die es möglich macht, denselben Septimenaccord nach vier verschiedenen Molltonarten aufzulösen;

2. in dem Umstande, dafs jeder verminderte Septimenaccord sich ebensowohl nach Dur als nach Moll auflösen läfst;

3. darin, dafs man jeden verminderten Septimenaccord an jeden reinen Dreiklang anschliefsen kann. Dies hat seinen Grund in Folgendem: Wenn man einen beliebigen Dreiklang nimmt, so findet man, dafs von den drei dem Klange nach verschiedenen verminderten Septimenaccorden einer auf der Tonika des Dreiklanges, ein anderer eine kleine Sekunde unter der Tonika und der dritte eine kleine Sekunde über derselben steht. Der erste und letzte nun lassen sich dem Dreiklange anschliefsen, weil sie gemeinschaftliche Bestandteile mit demselben haben; (Beispiele unter 2. und 3.) der an zweiter Stelle angegebene ist derjenige verminderte Septimenaccord, zu dem der fragliche Dreiklang die natürlichste Auflösung bildet. (Beispiele unter 1.)





In vorstehenden Beispielen ist an den *C* dur-Dreiklang jeder der drei dem Klange nach verschiedenen verminderten Septimenaccorde in **vierfacher** Auffassung und mit **achtfacher** Auflösung angeschlossen worden.

In allen bisher vorgeführten Beispielen mit dem verminderten Septimenaccorde erhielt derselbe seine **gewöhnliche** Fortführung, indem er als auf der siebenten Stufe stehend betrachtet wurde und dann seine Auflösung in dem tonischen Dreiklange fand. Seine Verwendbarkeit steigert sich aber noch dadurch, daſs man den Baſston desselben (in **jeder** Gestalt des verminderten Septimenaccordes) eine **groſse** Sekunde **fallen** oder eine **kleine** Sekunde kann steigen lassen und daſs man auf dem neuen Baſston den **Quartsextenaccord** eines Dur- oder Molldreiklanges errichten kann. Diesen Quartsextaccord faſst man, weil er auf der schweren Zeit erscheint, (vergl. S. 95 und S. 161) als auf der 5. Stufe stehend auf und läſst ihm auf derselben Stufe die entsprechende Dominantharmonie folgen. Beispiel: (Es sei der **verminderte** Septimenaccord auf *h* in seiner vierfachen Auffassung gewählt.)

a) Der Baſston fällt eine groſse Sekunde.

b) Der Baſston steigt eine kleine Sekunde.

Anmerkung. Das Fortschreiten des verminderten Septimenaccordes zu **dem** Quartsextaccord, dessen Baſston eine groſse Sekunde **unter** dem Baſstone des

Septimenaccordes liegt, kommt auch bei nicht modulatorischer Tätigkeit des letzteren häufig dann vor, wenn die 6. Stufe der Tonart in den Bafs tritt, entweder als dem Dreiklang der VI oder der IV angehörig. In diesem Falle wird auf der 6. Stufe häufig der verminderte Septimenaccord gebildet, den man dann nach dem Quartsextaccorde der V fortschreiten läfst a). Auch unmittelbar folgt der verminderte Septimenaccord dem ton. Dreiklang b).

Die oben unter b) gezeigte Fortschreitung des verminderten Septimenaccordes kommt besonders dann häufig vor, wenn derselbe aus dem Quintsextaccorde der 4. Stufe durch Erhöhung des Grundtones und der Terz gebildet wird c).

Durch gleichzeitiges Steigen der drei obern Bestandteile eines verminderten Septimenaccordes um eine kleine Sekunde entsteht aus diesem Accord ein Hauptseptimenaccord; dasselbe ist der Fall, wenn irgend ein Bestandteil des verminderten Septimenaccordes eine kleine Sekunde fällt. Durch diese Fortschreitungen des verminderten Septimenaccordes zu einer Anzahl von Hauptseptimenaccorden wächst die Möglichkeit, ihn als Modulationsmittel zu verwerten wiederum. So vielseitig indefs die Verwendung des verminderten Septimenaccordes ist, so mufs doch wiederholt bemerkt werden, dafs der Gebrauch desselben in kirchlicher Musik durchaus nicht zu empfehlen ist.

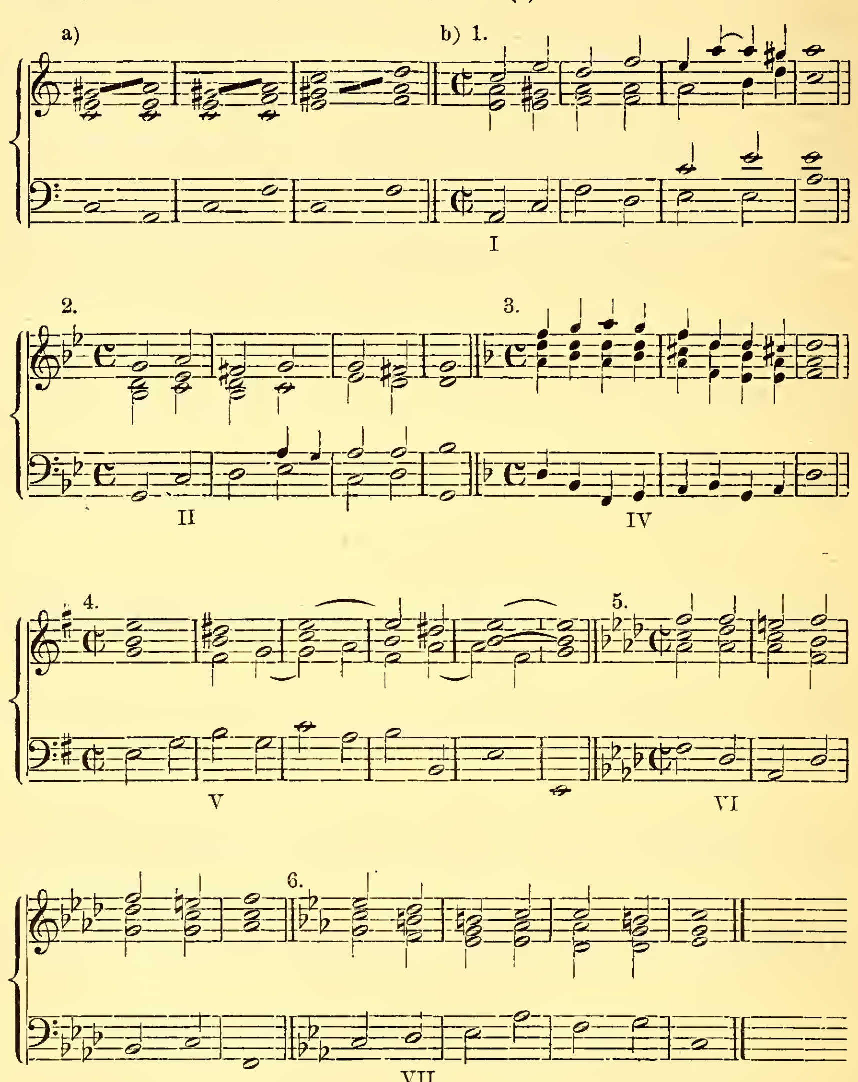


Der übermäfsige Dreiklang als Modulationsmittel.

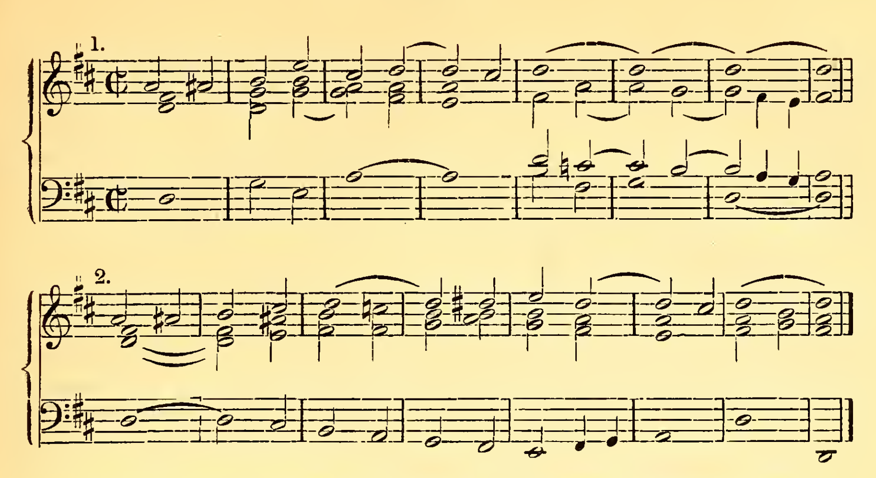
Da der übermäfsige Dreiklang überhaupt noch nicht zur Besprechung gelangt ist, so möge, bevor er in seiner Eigenschaft als modulierender Accord betrachtet wird, seine Anwendung im allgemeinen bekannt gegeben werden.

Der übermäfsige Dreiklang kommt als leitereigner Accord nur auf der 3. Stufe einer Molltonart vor. Wurde der Dreiklang der 3. Stufe in Dur schon selten gebraucht, so ist die Anwendung des Dreiklanges dieser Stufe ir

Moll noch weit seltener, weil die übermäfsige Quinte dem Accord eine grofse Schroffheit gibt. Da die Quinte des übermäfsigen Dreiklangs eine Stufe aufwärts, also zur Molltonika hin geführt zu werden verlangt, so können demselben nur solche Dreiklänge folgen, welche diesen Ton enthalten, also die Dreiklänge der I, IV und VI (a). Dagegen können alle Dreiklänge der Tonart, der er angehört, ihm voraufgehen (b).



Am häufigsten wird der übermäfsige Dreiklang als alterierter (veränderter) Accord d. h. als aus dem harten Dreiklang entstanden betrachtet und demgemäfs gebraucht; er macht dann meistens den Harmonieschritt einer steigenden reinen Quarte oder einer kleinen fallenden Terz, z. B.:



Einige Reihen mit dieser Auffassung und diesen Auflösungen des übermäfsigen Dreiklangs.

1.

2.

3.



Der übermäſsige Dreiklang gehört, wie vorhin schon bemerkt, zu der mehrdeutigen Accorden. Es hat dieses seinen Grund in dem Umstande, daſs der übermäſsige Dreiklang aus zwei groſsen Terzen besteht und daſs im Umfange einer Oktave dem Klange nach drei groſse Terzen liegen. Daher kommt es, daſs jede Umkehrung des übermäſsigen Dreiklangs sich wieder als selbständiger, auf seinem Grundton errichteter übermäſsiger Dreiklang auffassen läſst (1.) und daſs es dem Klange nach eigentlich nur vier verschiedene übermäſsige Dreiklänge gibt. (2.)



Inbezug auf seine modulatorische Verwendbarkeit lieſsen sich nach dieser dreifachen Auffassung eines übermäſsigen Dreiklangs, wenn man nur die zwei oben als am meisten gebräuchlich angegebenen Fortschreitungen desselben benutzen wollte, folgende Modulationen durch den übermäſsigen Dreiklang auf *c* ausführen:





Accorde mit übermäfsiger Sexte.

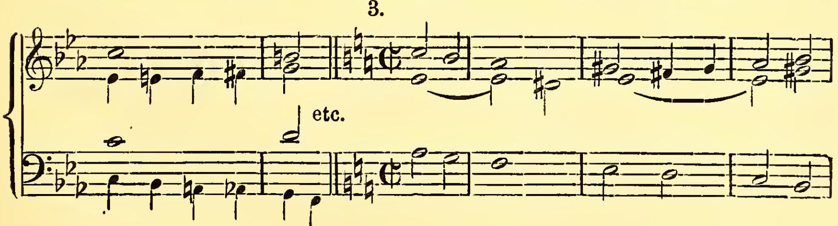
Der Dreiklang der IV in Moll ist ein weicher Dreiklang; als Sextaccord besitzt derselbe eine grofse Sexte. Diese wird häufig durch Erhöhung des Grundtones zu einer übermäfsigen gemacht und der Accord heifst dann übermäfsiger Sextaccord.

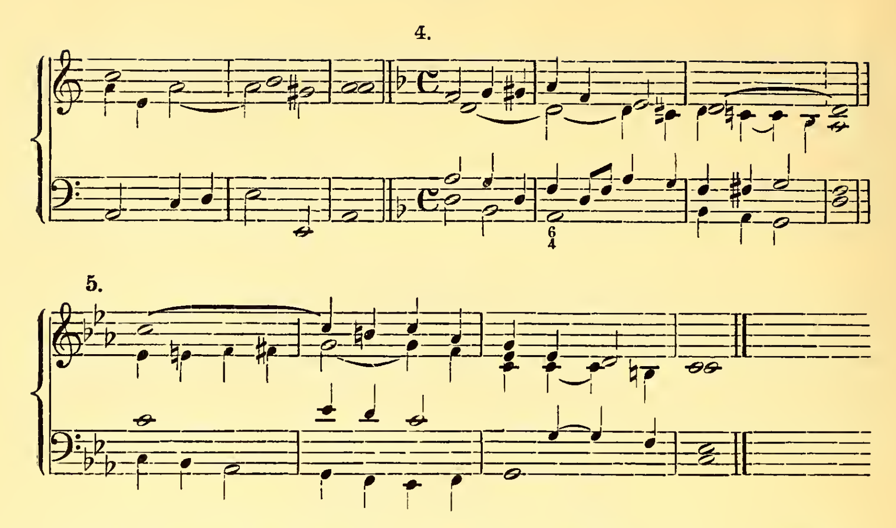


Durch die Erhöhung des Grundtones erhält dieser ein Streben aufwärts nach der Dominante, dem ein abwärts gerichtetes Streben der im Basse liegenden Terz entspricht. Deswegen kann dem übermäfsigen Sextaccord entweder die Dominantharmonie (1, 2, 3) oder der Quartsextaccord der 5. Stufe folgen (4, 5).



Die beiden vorstehenden Beispiele auch in folgender Weise beginnend:





Die vorstehenden Beispiele können auch sämtlich in Dur ausgeführt werden. Man mufs dann, um aus dem Sextaccord der 6. Stufe einen übermäfsigen Sextaccord zu bilden, nicht nur den Grundton erhöhen, sondern auch die im Basse liegende Terz erniedrigen.

Dem Klange nach ist der vorhin behandelte übermäfsige Sextaccord gleich einem Hauptseptimenaccord ohne Quinte und darin beruht seine Mehrdeutigkeit und seine Bedeutung für die Modulation, z. B.:



Wechsel-Dominante.

Ein anderer Accord mit übermäfsiger Sexte hat noch gröfsere Ähnlichkeit mit dem Hauptseptimenaccorde. Dem Septimenaccord der 2. Stufe wird sowohl in Dur als in Moll häufig die Gestalt eines Hauptseptimenaccordes gegeben; in Dur mufs dann die Terz, in Moll die Terz und Quinte des Accordes erhöht werden. Diesen Hauptseptimenaccord nennt man die Wechseldominante. Beispiele:



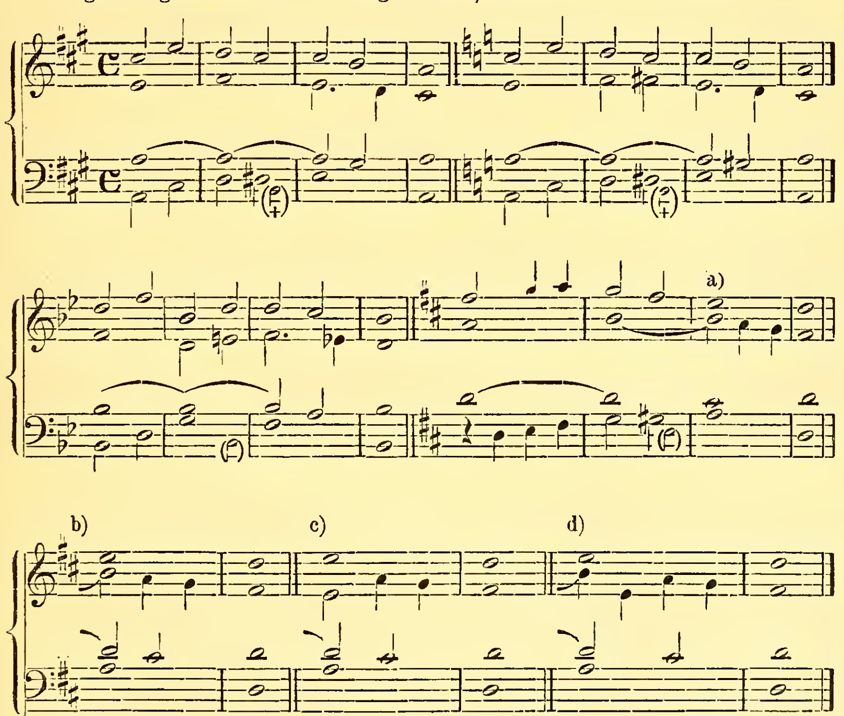


Aus diesem Hauptseptimenaccorde wird häufig durch Hinzufügung einer obern Terz ein Nonenaccord gebildet, z. B.:



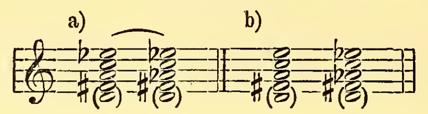
Ebenso in Moll.

Dieser aus der Wechseldominante gebildete Nonenaccord wird sehr häufig mit Weglassung des Grundtones angewendet, z. B.:



a), b), c), d). Man beachte, wie hier in den beiden obern Stimmen falsche Quinten vermieden sind. Das Beispiel bearbeite man auch in Moll!

Den aus der Wechseldominante entstandenen Nonenaccord gebraucht man (ohne Grundton) häufig so, dafs man in Moll die ursprüngliche, also erniedrigte 6. Stufe, als Bestandteil desselben gelten läfst (a), in Dur dagegen die 6. und 3. Stufe der Tonart, also Quinte und None des Accordes erniedrigt (b).



Gibt man diesem Accord nun eine solche Gestalt, dafs die Terz desselben über der Quinte liegt, so erhält man einen zweiten Accord mit übermäfsiger Sexte (a). Derselbe wird am häufigsten in der 2. Umkehrung gebraucht (b).

a) b)

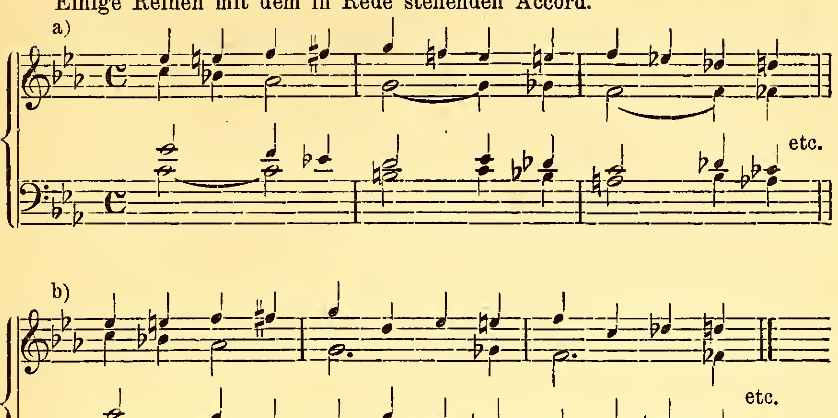
Auch in Moll!

etc. etc.

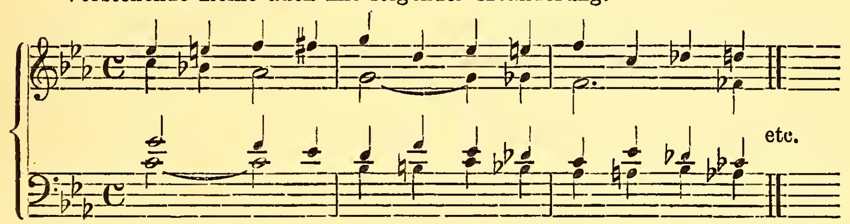
Auch unmittelbar nach dem I läfst sich dieser Accord gut gebrauchen. Beispiel:



Einige Reihen mit dem in Rede stehenden Accord.



Vorstehende Reihe auch mit folgender Abänderung.



Der vorhin behandelte Accord hat ganz das Aussehen eines vollständigen Hauptseptimenaccordes; er kann also mit diesem verwechselt und dadurch zu Modulationszwecken verwendet werden, z. B.:





Der Vollständigkeit wegen sei noch ein dritter Accord mit übermäſsiger Sexte erwähnt, der zwar zu modulatorischen Zwecken nicht verwendbar ist.

Der Septimenaccord der 2. Stufe in Moll ist ein **kleiner**; es liegt demselben ein verminderter Dreiklang zu Grunde, dem eine groſse Terz zugefügt ist. Gebraucht man denselben in der zweiten Umkehrung und erhöht dabei die Terz des Accordes, so erhält man auch eine Accordform mit übermäſsiger Sexte, der dieselbe Auflösung wie die vorhin behandelten Accorde mit übermäſsiger Sexte hat, z. B.:

a) b)

Auflösungen; b) verdient den Vorzug.

Dieselben Beispiele von Dur aus.

etc.

Die Begleitung des deutschen Kirchenliedes.

Allgemein zu beachtende Grundsätze bei der Begleitung des deutschen Kirchenliedes.

Die Texte zu den deutschen Kirchenliedern sind durchweg metrische; dadurch ist es, wenn nicht geradezu geboten, so doch naheliegend, dafs die zu denselben gehörigen Singweisen taktische sind. Wir treffen allerdings auch die eine und andere Weise, welche ohne bestimmte Taktart notiert wird; es sind das namentlich solche Weisen, die dem Choralgesang entlehnt oder nachgebildet sind, z. B.: „Wahrer Leib, sei uns gegrüfset" (Ave verum corpus) „Nun sende Herr, uns deinen Sohn" oder „O Schöpfer aller Herrlichkeit" (Creator alme siderum),*) wie wir andererseits Texten begegnen, die nicht metrisch gehalten sind und deren Singweisen doch taktische sind, z. B.:



Jedenfalls entspricht es der Ausführung des deutschen Liedes durch grofse Sängermassen, dafs die Weise desselben durch den Takt geregelt ist. In der Regel deckt sich jede Silbe mit einem Ton; das Vorhandensein von zwei, meist halbzeitigen Tönen auf einer Silbe, trifft, wenn es vorkommt, meistens die leichten Zeiten und Silben; auf den schweren Zeiten stehen meist nur dann halbzeitige Töne, wenn die voraufgehende oder nachfolgende leichte Zeit auch halbzeitige Töne hat. — Bei Liedern des dreizeitigen Taktes dagegen kommt es öfters vor, dafs die schwere Silbe eine zweizeitige oder zwei gebundene einzeitige Töne enthält, während auf die leichte Silbe meist nur ein einzeitiger Ton fällt. (Man suche Beispiele hiezu!) Diese rhythmische Gestaltung der Singweisen gibt zugleich einen Wink für die rhythmische Einrichtung der Begleitung. Zur Leitung gröfserer Sängermassen nämlich ist es angezeigt, dafs jede Silbe ihren eignen Accord erhalte; nur wenn bei Schlüssen eine Dehnung des vorletzten Tones vorkommt, ist es angemessen, die einzelnen Zeiten dieser gedehnten Note in der Begleitung besonders zu markieren. Beispiel 1. Andererseits ist es, um den gleichmäfsigen Gang der Harmonieen nicht zu stören, passend, unter zwei halbzeitige Töne, namentlich wenn dieselben auf eine Silbe fallen, nur eine Harmonie zu legen. Beisp. 2. Dagegen mufs es im allgemeinen als unpassend und zur Leitung des Sängerchores als ungeeignet bezeichnet werden, wenn die ruhige Bewegung der

*) Siehe Seite 72.

Harmonieen, namentlich in der hier stets mafsgebenden Bafsstimme verlassen und an deren Stelle eine Begleitung in halbzeitigen Tönen gesetzt wird. Beisp. 3. Nur vereinzelt, wenn durch die Melodie ein lebhafterer Rhythmus angebahnt ist, erscheint es angemessen, diese Bewegung auch im Basse fortzusetzen; es ist dies besonders dann am Platze, wenn halbzeitige Töne auf eine schwere Silbe der Melodie fallen und die nachfolgende leichte Silbe keine kurzen Töne enthält. Beisp. 4.



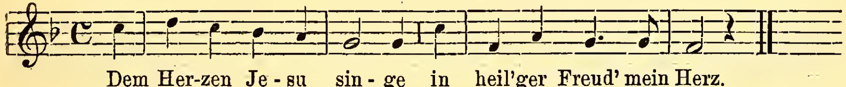
4.



Auch in den Mittelstimmen ist die Fortsetzung eines in der Melodie eingetretenen belebteren Rhythmus namentlich dann angezeigt, wenn dieser lebendigeren Bewegung unmittelbar eine länger dauernde Melodienote folgt, z. B.:

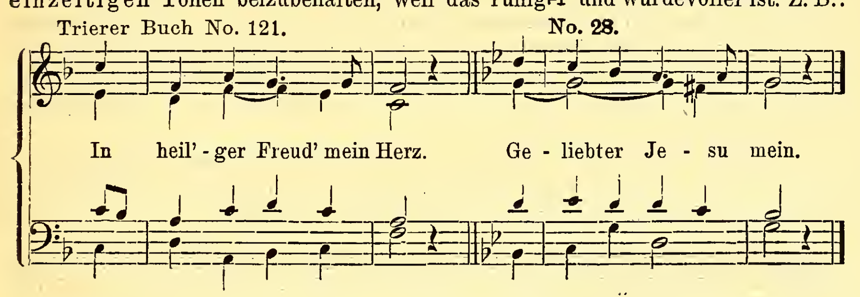


Selten kommt es vor, dafs bei sonst gleichmäfsig in einzeitigen Tönen einher schreitender Melodie die Schlufsform durch eine der Finalnote vorhergehende anderthalbzeitige nebst einer halbzeitigen Note gebildet wird, z. B.:



In diesem Falle empfiehlt es sich, in der Begleitung die Bewegung in einzeitigen Tönen beizubehalten, weil das ruhiger und würdevoller ist. Z. B.:

Trierer Buch No. 121. No. 28.



Harmonisches Material zur Begleitung der kirchlichen Melodieen.

Über das zur Begleitung zu verwendende harmonische Material sei folgendes bemerkt: Die Empfindungen, welche in dem Kirchenliede zum Ausdrucke gelangen, können und dürfen selbstverständlich nie leidenschaftlich erregte sein. Hier ist weise Mäfsigung durchaus geboten. Es bedarf zum musikalischen Ausdruck derselben demgemäfs auch keiner Harmonieen, welche sonst wohl zur Darstellung des heftig Erregten, des leidenschaftlich Bewegten verwendet werden; im Gegenteil eignen sich zur Verwendung bei der Harmonisierung des Kirchenliedes vorzugsweise Accorde, welche aus den reinsten Intervallen gebildet sind und durchweg einfach klingen; das sind vor allem die reinen d. i. die harten und weichen Dreiklänge. Diese klingen bekanntlich am klarsten und festesten in ihrer Grundform; ihre Bestimmtheit und Festigkeit

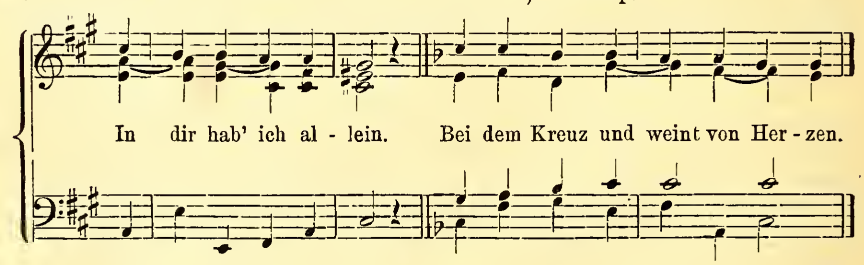
läfst schon nach bei den verschiedenen Umkehrungen derselben. Es ergibt sich daraus, dafs vorzugsweise die reinen Dreiklänge in ihrer Grundform zur Verwendung kommen sollen und dafs von den Umkehrungen derselben die erste am häufigsten zur Anwendung gelangen mufs. Der Hauptseptimenaccord und der verminderte Dreiklang können auch zur Verwendung gebracht werden; doch ist in sehr vielen Fällen der letztere dem erstern vorzuziehen und zwar in seiner ersten Umkehrung. Der Hauptseptimenaccord klingt am weichsten, wenn die strebende Septime in der Oberstimme und der Grundton im Basse erscheint; in dieser Gestalt wird also der Hauptseptimenaccord durchweg zu vermeiden sein.



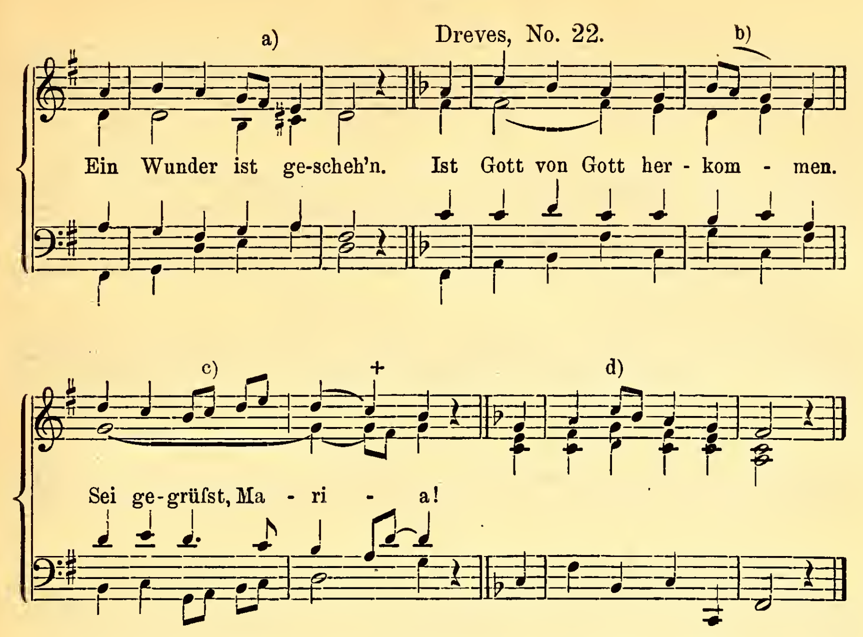
Bei der zweiten Note der vorstehenden Melodie ist bei a), b) und c) der Hauptseptimenaccord angewendet. Die Begleitung unter a) zeigt denselben in der oben angedeuteten weichsten Form und deswegen ist dieses Beispiel nicht anzuwenden. Die Beispiele bei b) und c) zeigen den V^7 in einer festern Gestalt, ihrer Anwendung steht nichts im Wege. Das Beisp. d) aber, in welchem der V^7 mit dem Dreiklang der VII vertauscht ist, verdient unter den 4 Begleitungen den Vorzug.

Von den bei der Begleitung anzuwendenden Dissonanzen.

Von den zufälligen Dissonanzen werden mild schärfende Vorhalte mit guter Wirkung gebraucht, namentlich um den Rhythmus belebter zu machen, d. i. um den Eintritt neuer Silben zu markieren, z. Beisp.:

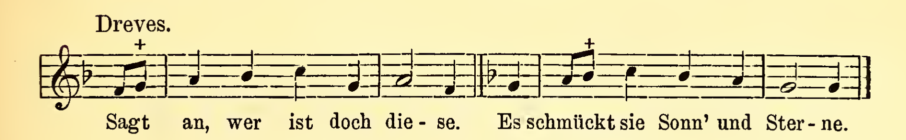


Durchgänge und Wechseltöne kommen im ganzen nicht oft vor. Die Melodieen sind in der Regel so einfach, dafs die Verzierung durch Durchgänge nur sehr sparsam zur Verwendung kommt, und Wechseltöne wird man grundsätzlich gar nicht oder nur sehr selten anwenden, weil dieselben in der Regel zu aufdringlich erscheinen. Beispiele:



Man erkennt sofort die gute Wirkung des Durchgangs bei a), b) und c) zur leichten Begleitung der bewegten Melodie; der Wechselton bei d) dagegen vermag wenig zu befriedigen, obschon er einer der allergebräuchlichsten ist. Besser wäre hier, den Melodieton $\overline{\overline{c}}$ mit einer besondern Harmonie zu begleiten. Mit welcher? — Bei + finden wir die oben als die weichste bezeichnete Form der V^7; das Weiche ist hier dem Accord schon gleich bei seinem Eintritt durch den Vorhalt $\overline{g}$ genommen. Das Hinaufschreiten der 3. Stimme von *a* nach $\overline{d}$ dient zur Verhütung von Quintenparallelen und zur Erreichung eines vollständigen Schlufsaccordes. Man begleite folgende Melodiesätze und wende an den mit + bezeichneten Stellen Durchgänge an!

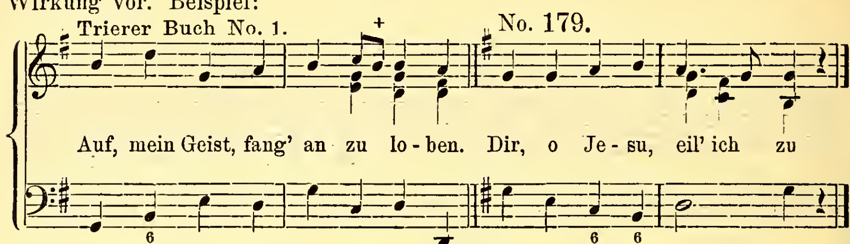




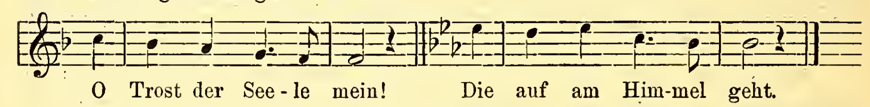
Bei der Bearbeitung des 1. und 4. Satzes könnte man den Durchgang $\overline{b}$ mit einem darunter liegenden Durchgang $\overline{g}$ begleiten; es empfiehlt sich in diesem und in ähnlichen Fällen aber nicht, die beiden Stimmen, welche die Durchgänge enthalten, nahe beisammen zu halten, weil es zu leicht klingt; würdevoller ist es, wenn die Stimmen ziemlich weit auseinander liegen, z. B.:



Vorausgenommene Töne kommen selten aber in der Regel mit guter Wirkung vor. Beispiel:



Man begleite folgende Sätze!



Besondere Aufmerksamkeit ist einer schönen Kadenzierung zu widmen; sehr verbrauchte Kadenzformen sollten vermieden werden, z. B.:



Die Kadenzierung bei a) ist die landläufige; die bei b) ist die gewähltere und darum der ersteren vorzuziehen.

Die Schlufsformen 4, 3 oder 4, 4, 3 in der Melodie findet man oft in recht vager Weise begleitet. Vergleiche Beispiel a).



Man könnte diese Schlufswendungen mit IV I oder IV VI I ganz gut begleiten, wie bei b) gezeigt ist; diese Kadenzierung klingt aber etwas steif

und man richtet es deswegen gerne so ein, dafs unter die 4 eine Harmonie gelegt wird, in welcher der Melodieton 4 ein gewisses Streben zur nachfolgenden 3 zeigen kann, ohne in die Weichheit des V^7 zu geraten, z. B.:

Dreves, No. 5.





Bei b), d) und e) gibt das $\overline{d}$ + des Tenor dem Accord das Aussehen eines V^7 in der 2. Umkehrung. Es ist aber dieses $\overline{d}$ nur als Durchgang zwischen $\overline{e}$ und $\overline{c}$ aufzufassen.

Man beachte noch folgende Sätze, in welchen in der Kadenz noch ein Durchgang im Alt eingeschoben ist!



Man begleite folgende Sätze!



In derselben Weise, wie vorhin gezeigt, ist zu verfahren, wenn statt der zwei- oder dreizeitigen 4 diese Stufe in kürzern Tönen sich wiederholt, so daſs die Melodie 4, 4, 3 heiſst, z. B.:



Nur wenn die dem Schluſs vorangehende 4 von kurzer Dauer ist, sollte man sich gestatten, ausnahmsweise den V^7 darunter zu legen, Beisp.:



Bilden mehrere einander folgende Sätze den Schluſs auf demselben Tone, so ist es ratsam, in demjenigen Falle, der nicht eines vollkommenen Abschlusses bedarf, einen Trugschluſs anzuwenden, z. B.:



Man behandle nach diesem Grundsatze die folgenden Melodieen!





Bildet die Melodie den Abschlufs von Sätzen in der Weise, dafs der Schlufston sich wiederholt, so ist es nötig, der Harmonie die Wahrung des Rhythmus zu überweisen, sei es durch Anwendung mehrerer Harmonieen oder von Dissonanzen mit ihrer Auflösung unter Beibehaltung derselben Harmonie, z. B.:

Man harmonisiere folgende Sätze!

Dem Her-zen Je - su sin - ge. Es schmückt sie Mond und Ster - ne.

Behandlung der Modulation bei den kirchlichen Melodieen.

Ganz besondere Aufmerksamkeit ist der harmonischen Behandlung der Modulation zu schenken. Die kirchlichen Volksweisen weichen bekanntlich nur nach den nächstgelegenen Tonarten aus; es wird dem einfachen Charakter derselben angemessen sein, dafs durch die beigefügte Harmonie keine weitern Modulationen zur Ausführung gelangen, als durch die Melodie verlangt werden; dagegen soll andererseits eine Modulation nicht umgangen werden, wenn eine solche (auch ohne Anwendung leiterfremder Töne) durch die Melodie verlangt wird. Man beachte folgende Sätze!



Beide Melodieen bestehen aus leitereigenen Tönen; während die erste offenbar keine Nötigung zu einer Ausweichung an sich trägt, will die zweite durchaus eine Modulation. Es wäre deshalb unnatürlich, diese Sätze etwa in folgender Weise zu begleiten:



Obschon beim ersten Satz keine Nötigung zu einer Modulation vorliegt, so wird es doch nicht unpassend sein, eine solche anzubringen, wenn diesem Satze (wie es im Liede wirklich der Fall ist) noch ein anderer Satz mit derselben melodischen Kadenz folgt, z. B.:



Soll eine Modulation ausgeführt werden, so ist es ratsam, die Melodietöne als Stufen der neuen Tonart so frühzeitig aufzufassen, als es natürlicherweise angeht. In dem folgenden Melodiesatze des Liedes: Schaut die Mutter voller Schmerzen (Christi Mutter stand mit Schmerzen) lassen sich die Töne bis zum vorletzten als Stufen der *F*-dur-Tonleiter auffassen. Es wäre aber unpassend, die Töne bis zu dieser Stelle hin als *F*-dur angehörig zu behandeln; man tut vielmehr besser, sich frühzeitiger in die neue Tonart hinein zu denken und vom dritten Tone aus die Töne als Stufen der zu erreichenden Dominant-Tonart zu betrachten, z. B.:



Bei b) ist die Modulation offenbar viel natürlicher vermittelt als bei a).

Man behandele nach den eben ausgesprochenen Grundsätzen folgende Melodieteile des Liedes: Das Grab ist leer!



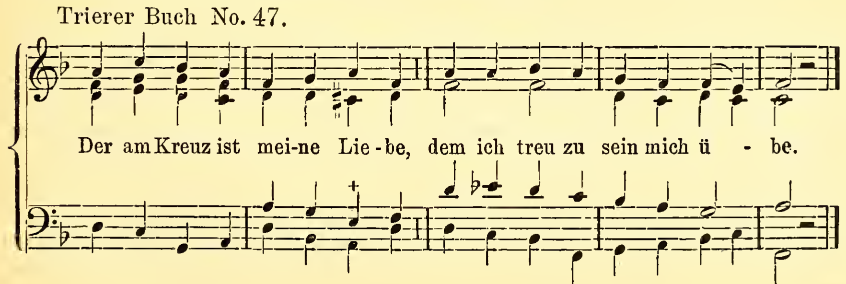




Es wird sich empfehlen in a) bei 1 die Kadenzierung in *C*-dur zu halten, bei 2 indes die Modulation nach *G*-dur zu bringen. In b) liefse sich bei 1 eine Ausweichung nach der Tonart der zweiten Stufe anbringen; bei 2 ist es der vollkommen ausgebauten Kadenz wegen angemessen, eine Modulation nach der Dominante eintreten zu lassen, während bei 3 es ratsam erscheint, eine solche zu vermeiden und in der Tonart des Liedes zu verharren.

Bilden sich in Liedern, die einer Durtonart angehören, Satzschlüsse mit der Melodieform 3, 1, so ist es oft angemessen, diese Form aufzufassen als 5, 3 der parallelen Molltonart, weil sich dadurch eine vollkommenere Kadenzierung (Ganzschlufs) anbringen läfst, als es sonst möglich wäre, z. B.:

Trierer Buch No. 47.



Man behandle nach der gegebenen Andeutung folgende Melodieen!



Die vorstehenden Bemerkungen dürften genügen zur Führung bei der Begleitung des deutschen Kirchenliedes. In dringendster Weise mufs aber das fleifsige Studium vorzüglicher Muster angeraten werden.

Das Vor- und Nachspiel zu den kirchlichen Volksliedern.

Es ist angemessen, das mit der Orgel zu begleitende Lied durch ein kurzes Vorspiel einzuleiten. Die Gründe dafür sind naheliegende und mögen in Folgendem zum Ausdruck kommen: 1. Das Vorspiel soll der Gemeinde das zu singende Lied ankündigen; 2. es soll Tonhöhe und Bewegung des Liedes angeben; 3. durch passende Registrierung soll der Charakter des Liedes angedeutet und dadurch den Sängern die richtige Stimmung vermittelt werden. — Wenn aus den angegebenen Gründen es nötig erscheint, dem zu singenden Liede ein Vorspiel vorauf zu senden, so erscheint die Anfügung eines kurzen Nachspiels wenigstens ästhetisch berechtigt, indem durch dasselbe das Lied zu schönem Ausklingen und zu stimmungsvollem Abschlufs gebracht wird. Wenn das vorhin Angegebene durch Vor- und Nachspiel soll erreicht werden, so ist es selbstverständlich nicht hinreichend, wenn blofs irgend eine Accordverbindung, die der Tonart des Liedes angehört, demselben vorausgeschickt werde und ihm folge; Vor- und Nachspiel müssen vielmehr in organischer Verbindung mit dem Liede stehen; sie müssen mit dem Liede zu einem harmonischen Ganzen sich verbinden; das Lied mufs gleichsam aus dem Vorspiel herauswachsen und das Nachspiel mufs nur als ein die Symmetrie des Ganzen förderndes und zum vollendeten Abschlusse bringendes Glied betrachtet werden dürfen. Für die Gestaltung beider ergibt sich daraus, dafs sie nur über Motive des Liedes dürfen aufgebaut werden und es empfiehlt sich, dafs für das Vorspiel der Anfang des Liedes als leitendes Motiv gewählt werde, damit die Sänger an diesem sofort das Lied erkennen; und für die Bildung des Nachspiels ist es fast selbstverständlich, dafs die Melodie des Schlufssatzes, oder eines solchen, der demselben nahe steht, oder der durch eigentümliche melodische und rhythmische Gestaltung hervorgetreten ist, als Grundlage gewählt werde. Über die Ausdehnung des Vor- und Nachspiels ist im allgemeinen zu sagen, dafs es zu dem Liede in richtigem Verhältnisse stehen müsse; da das Lied die Hauptsache ist, so müfste es als unpassend bezeichnet werden, wollte man dem einleitenden und abschliefsenden Teile die Ausdehnung geben, welche das Lied hat; es wird in der Regel genügen, wenn Vor- und Nachspiel 4, 6, 8 oder 12 Takte lang sind. Nur in den Fällen, wo das Lied zur Eröffnung oder zum Abschlusse des Gottesdienstes dient und wo durch längere vorbereitende oder abschliefsende Funktionen des Priesters es wünschenswert und notwendig erscheint, eine längere Zeit mit Orgelspiel auszufüllen, mag ein gröfser angelegtes Vor- und Nachspiel, ein eigentliches Prä- und Postludium an der Stelle sein.

A. Das Vorspiel.

Das Vorspiel in seiner **einfachsten** Form läſst sich darstellen, indem der erste Liedsatz als Ankündigung gewählt und demselben ein ebenso langer kadenzierender Schluſssatz angehängt wird. Da die Liedsätze meistens zwei Takte groſs sind, so würde ein solches sehr einfaches Vorspiel sich auf vier Takte beschränken. Die Hauptaufmerksamkeit wird hier dem Anschlusse der Kadenz zu schenken sein und zu letzterer wird zuweilen schon eingeleitet werden müssen, noch bevor der erste Liedsatz ganz in das Vorspiel aufgenommen ist; letzteres ist besonders da zu beachten, wo der erste Liedsatz zu sehr abschlieſsend wirken würde oder wo der Schluſston desselben zu weit vom Anfangston des Liedes entfernt läge (wie es beispielsweise mit dem ersten Satze des Liedes: „Alles meinem Gott zu Ehren“ der Fall sein würde); denn für das sichere Einsetzen des Liedes empfiehlt es sich, den Abschluſs des Vorspiels so zu wählen, daſs er entweder mit dem Anfangston des Liedes übereinstimmt oder ihm wenigstens nahe liegt.

Beispiele dieser Art von Vorspielen.



Das letzte Vorspiel hat eine Ausdehnung von 8 Takten, weil die Sätze viertaktig sind.

Eine zweite Art der Darstellung einfacher Liedeinleitungen besteht in Folgendem: Man kündigt durch den Anfangssatz der Liedweise in einer Stimme das zu singende Lied an. Es kann eine beliebige Stimme für diese Ankündigung gewählt werden; empfehlenswert erscheint es aber, hierfür die dritte Stimme zu wählen, weil sie ihrer tieferen, der Männerstimme gleichen Höhenlage wegen mit mehr Ernst und Würde auftritt als eine der oberen Stimmen. Sind durch die ankündigende Stimme die ersten Töne des Satzes vorgetragen, so läfst man nach und nach die anderen Stimmen hinzutreten (nach den Regeln des 2-, 3- oder 4stimmigen Kontrapunktes, 1. oder 2. Gattung; siehe daselbst).

Durch dieses allmähliche Hinzutreten der andern Stimmen wird eine immer reichere harmonische Gestaltung des Satzes gewonnen. An den ersten Satz reihe man dann eine ebenso lange Überleitung zur eigentlichen Tonhöhe des Liedes und bringe nun hier den Anfangssatz des Liedes in passender harmonischer Gewandung und mit einer Kadenz versehen noch einmal. Die Vorspiele dieser Art haben folgende Vorteile: 1. Die anfangende Stimme kündigt, weil keine harmonische Begleitung dabei ist, das Lied sehr sicher an; 2. die spätere Wiederholung des Satzes in der richtigen Tonhöhe verstärkt diese Sicherheit noch; 3) die ganze Anordnung des Stückes läfst eine oft erwünschte längere Ausdehnung des Vorspiels zu; 4. das Interesse der Zuhörer an dem Satze wächst durch die allmählich immer reichere Gestaltung.

Beispiele dieser zweiten Art des Vorspiels.



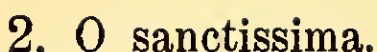
3. O Wunder groſs.

4. Jesus, du bist hier zugegen. Trierer Buch Nr. 194.

Eine 3. Art des Vorspiels, die sich namentlich für sehr ruhige Lieder empfiehlt, ist der Aufbau desselben als Orgelpunkt. Die Melodie des ersten Liedsatzes wird hierbei von vornherein in die Oberstimme genommen, während sich die zur Begleitung gewählten Harmonieen zu einem Orgelpunkt auf der Tonika formieren. Gegen den Schluſs hin empfiehlt es sich im Interesse einer guten Kadenzierung meist, den Baſs durch Beendigung des Orgelpunktes frei zu geben.

1. Jesus, du bist hier zugegen.













Eine vierte Bearbeitung kürzerer Vorspiele besteht darin, daſs man an einem Motiv des ersten Liedsatzes verschiedene Stimmen sich beteiligen läſst.

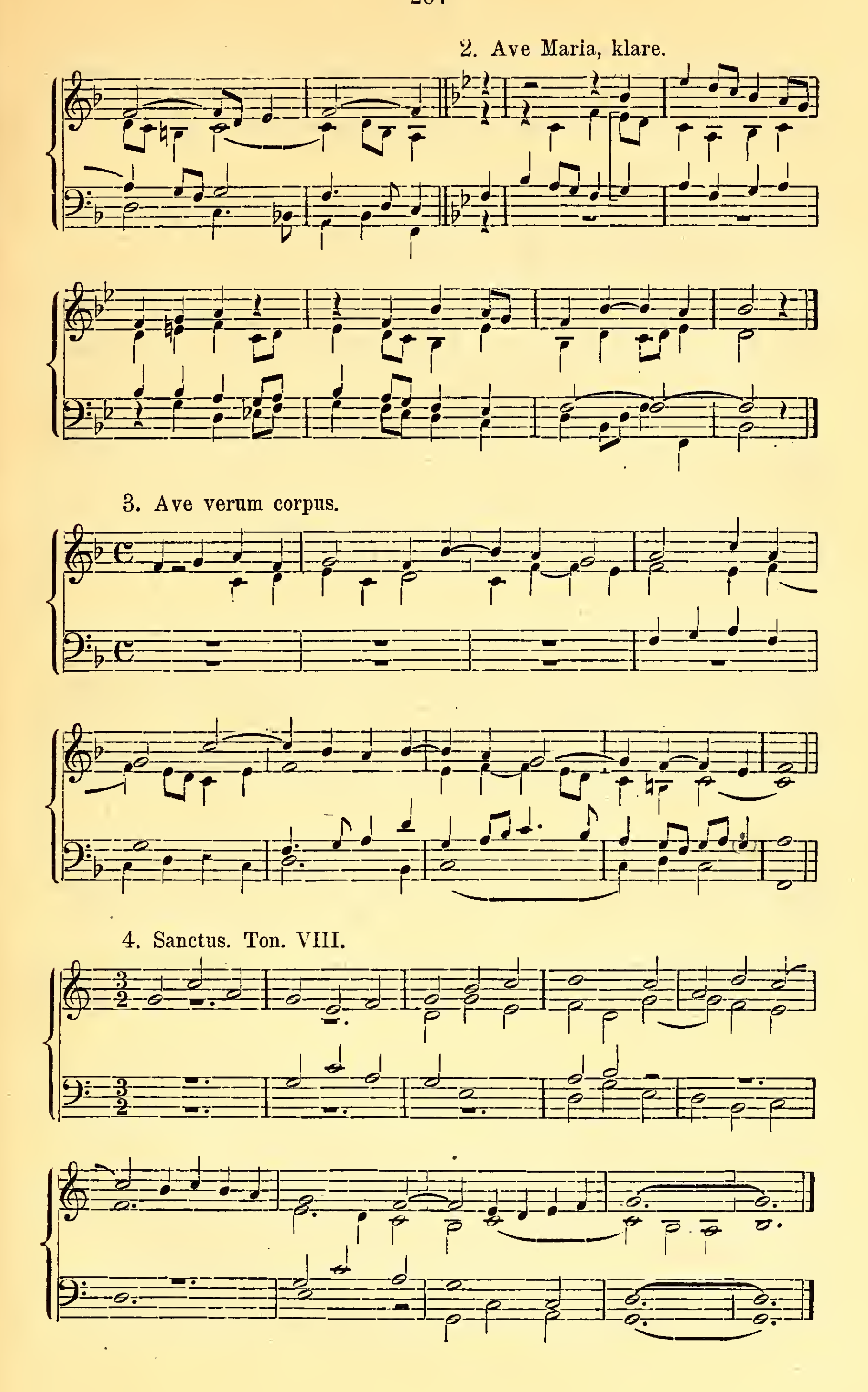
1. Gegrüſset seist du, Königin.



2. Ave Maria, klare.

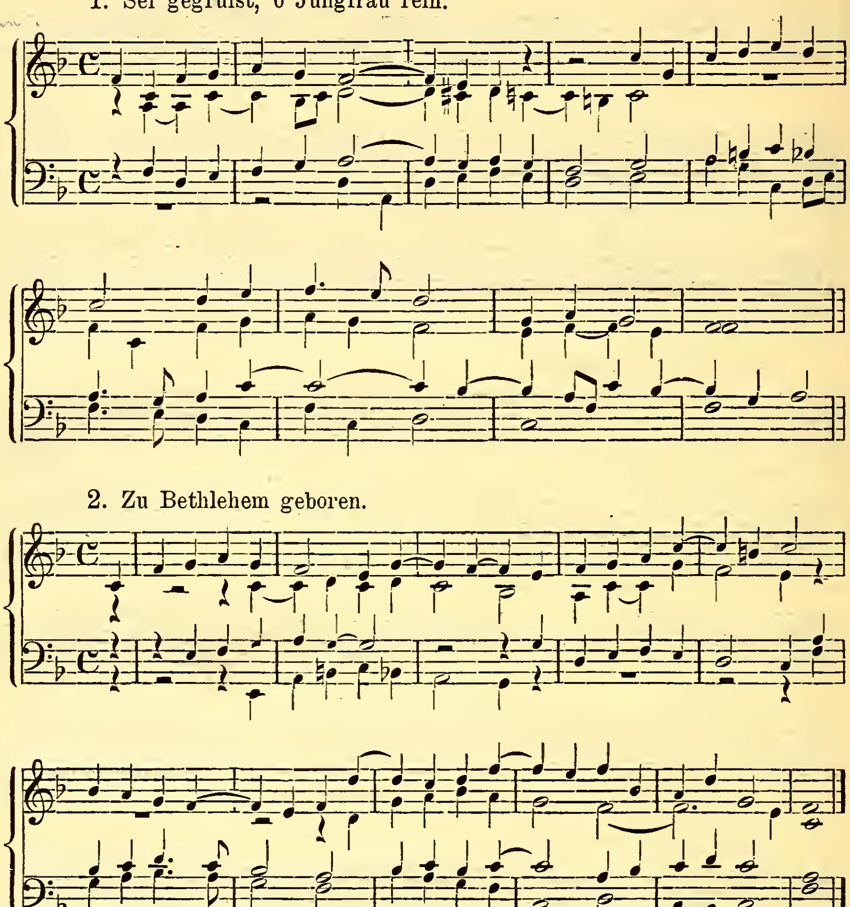
3. Ave verum corpus.

4. Sanctus. Ton. VIII.



Auch kann man den ersten Satz von verschiedenen Stufen aus in verschiedenen Stimmen auftreten lassen. Man tut gut, derjenigen Stimme, welche die Melodie bringen soll, vorher eine Pause zu geben; dadurch tritt die von dieser Stimme gebrachte Melodie schärfer und wirkungsvoller hervor.

1. Sei gegrüfst, o Jungfrau rein.



B. Das Nachspiel.

Das Nachspiel zum Liede soll nur ein das Ganze wohl abrundender Nachklang des Gesungenen sein; es ergibt sich daraus fast von selbst, dafs dasselbe sich vorzugsweise an den letzten Satz oder an ein besonders hervorragendes Motiv anlehnen müsse und in seiner Ausdehnung in der Regel sich auf einen oder zwei kurze Sätze zu beschränken habe. Oft genügt es schon, wenn ein einfacher oder verzierter Plagalschlufs dem Liede angehängt wird; jedenfalls ist das Ausklingen des Liedes in vollstem Mafse erreicht, wenn der Schlufssatz mit einer passenden Kadenz dazu verwendet wird. Es können hierfür die bei der Belehrung über das Vorspiel angewendeten Formen wieder zur

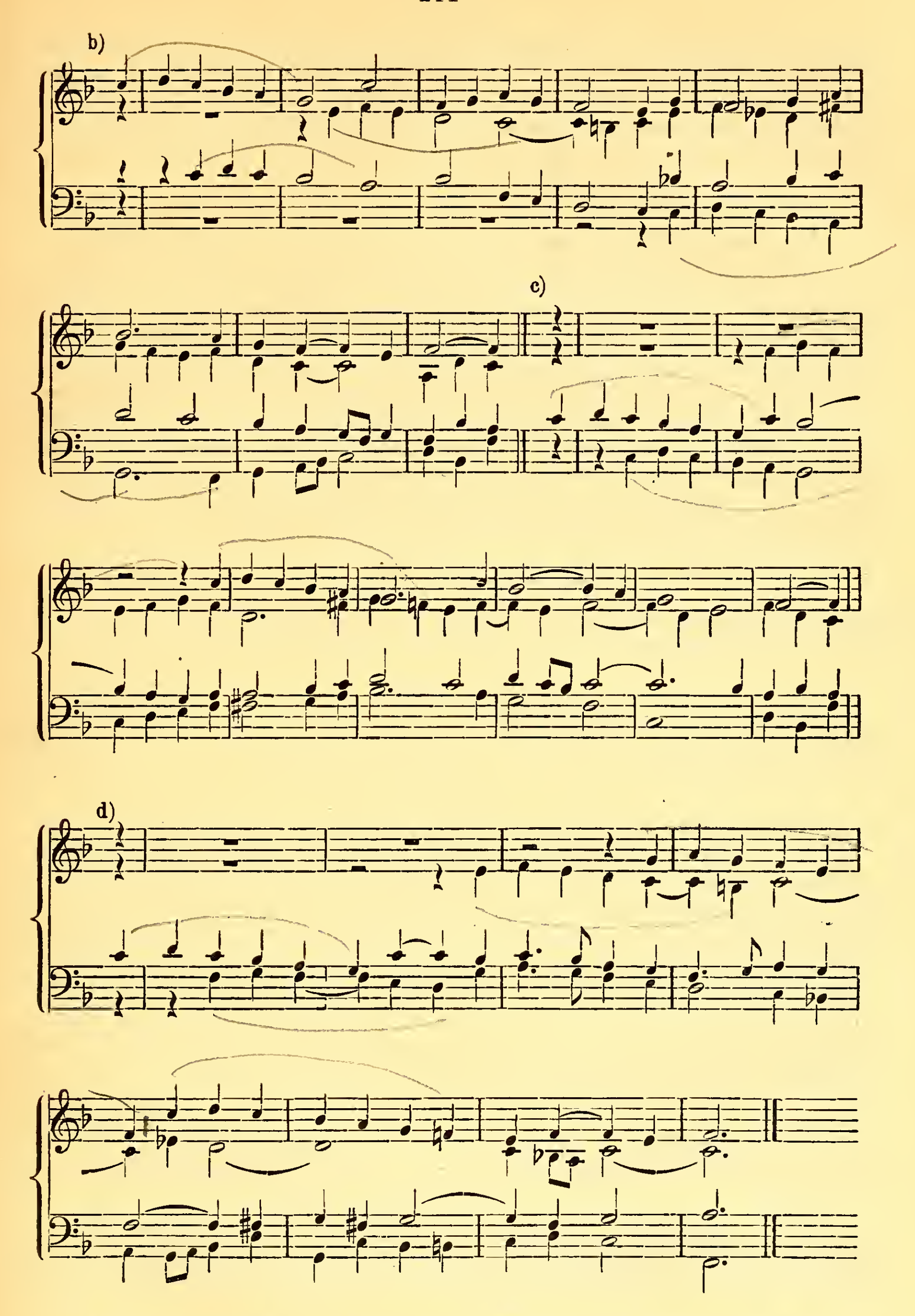
Geltung gelangen, also 1. einfacher vierstimmiger Satz, 2. Beginnen mit einer Stimme und allmähliches Zutreten der übrigen Stimmen, 3. Benutzung des Orgelpunktes, 4. Anwendung eines hervorragenden Motivs eines Melodiesatzes in verschiedenen Stimmen.

Beispiele zu 1.

O du hochheilig Kreuze.




d)
e)
Beispiele zu 3.
a)
b)
Beispiele zu 4.
a)



Es ist in vorstehenden 14 Nachspielen stets derselbe Satz benutzt worden um zu zeigen, wie mannigfach sich mit sehr einfachen Mitteln solche kurze Sätze gestalten lassen. — Zwischenspiele (Interludien) sind nur passend, um aufeinander folgende Strophen von einander zu sondern, keineswegs, wie es

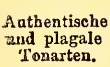
früher wohl geschah, um die einzelnen Verszeilen einer Strophe zu sondern oder mit einander zu verbinden. Es lassen sich als Zwischenspiele für den eben genannten Zweck sowohl die Formen der vorhin angeführten Vor- als die der Nachspiele verwerten; auch können die Zwischenspiele in denselben Setzarten über Mittelsätze der Lieder angefertigt werden.

Choralvorspiel S. 296.

Die Kirchentonarten und ihre harmonische Behandlung.

Die alten Tonarten.

Unsern heutigen Tonstücken liegt eine bestimmte Dur- oder Molltonleiter zu Grunde. Die Zeit liegt nicht so ungemein weit hinter uns, dafs die den Tonstücken zu Grunde liegende Tonreihe keine vollständig ausgeprägte Dur- oder Molltonleiter war; die musikalischen Erzeugnisse aus der Schaffensperiode von Bach und Händel, also aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen vielfach erst eine Entwickelung der Tonarten zum ausgeprägten Dur oder Moll. Den ältern Tonstücken lagen ganz andere Reihen zu Grunde, wie sich dies namentlich bei unseren liturgischen Gesängen auf der Stelle erkennen läfst. Die diesen zu Grunde liegenden Tonreihen bestehen nur aus natürlichen Tönen. Anfangs hatte man nur vier dieser Reihen, nämlich:





Man nannte diese Reihen Tonus, Modus, Oktavengattungen; auch „alte Tonarten“ oder „Kirchentonarten“ werden dieselben genannt. Wie die Bogen in den vorstehenden Beispielen andeuten, zerlegte man jede der Reihen in eine untere Quinten- und in eine obere Quartenreihe. Die Gesänge, denen diese Reihen zu Grunde lagen, waren nun teils so gestaltet, dafs sie die Quartenreihe über der Quintenreihe benutzten, teils so, dafs sie dieselbe unter der Quintenreihe in Anwendung brachten. Dieser Umstand führte dazu, dafs man später von 8 Oktavengattungen sprach, indem man nämlich bei jeder der 4 vorhandenen Reihen die obere Quartenreihe unten legte und die auf diese Weise gebildete Reihe als einen besonderen Tonus betrachtete, z. B.:



Ordnung der Kirchentonarten.

Die 4 ersten Reihen nannte man authentische (ursprüngliche) Tonus, die 4 andern erhielten den Namen plagalische (abgeleitete) Tonus. Dieselben werden so geordnet, dafs jedem authentischen Tonus sein plagaler Tonus folgt, z. B.:

Tonus primus:	$d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}$,	Tonus quintus:	$f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}$,
Tonus secundus:	$A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a$,	Tonus sextus:	$c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}$,
Tonus tertius:	$e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$,	Tonus septimus:	$g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}$,
Tonus quartus:	$H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ h$,	Tonus octavus:	$d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}$.

Auch mit griechischen Benennungen werden die Tonus benannt: So bezeichnet man

den 1. und 2. Tonus als dorische Reihen,
den 3. und 4. Tonus als phrygische Reihen,
den 5. und 6. Tonus als lydische Reihen,
den 7. und 8. Tonus als mixolydische Reihen.

Zur Unterscheidung der authentischen und plagalen Tonus dient bei dieser Benennungsweise das Wort hypo (unter), das man der Benennung der plagalen Tonarten voraufsetzt, weil bei diesen die Quartenreihe unten angefügt ist. So heifst also der Tonus II hypodorisch, der Tonus VIII hypomixolydisch.*)

Kennzeichen der alten Tonarten.

Bei unsern modernen Tonstücken erkennt man die Tonart an der Vorzeichnung, dem Schlufs und dem ganzen melodischen Bau. Da die alten Tonarten nur aus natürlichen Tönen bestehen, so haben sie keine Vorzeichnung, die als Erkennungszeichen dienen könnte; dagegen sind Schlufston (Finalton) und der ganze melodische Bau Erkennungszeichen für die Kirchentonarten.

1. Regel: Jeder authentische Tonus hat mit seinem plagalen denselben Finalton, nämlich den Anfangston der authentischen Reihe.

Demnach haben

der I und II Tonus den Finalton *d*,
„ III „ IV „ „ „ *e*,
„ V „ VI „ „ „ *f*,
„ VII „ VIII „ „ „ *g*.

Der Finalton ist also kein unfehlbares Kennzeichen für die Tonart, da er die Wahl läfst zwischen dem authentischen und plagalen Tonus. Als zweites Kennzeichen gilt deshalb der Umfang (Ambitus) der Gesänge.

2. Regel. Bewegt sich die Melodie bis zur Oktave oder nahe bis zur Oktave über den Finalton, so hat das Stück den authentischen Modus; geht die Melodie aber bis zur Quarte unter den Finalton, dagegen nur bis zur Quinte über denselben, so gehört das Stück dem plagalen Modus an. Ist beides in dem Stücke wahrzunehmen, so hat es den gemischten Tonus, (Tonus mixtus).

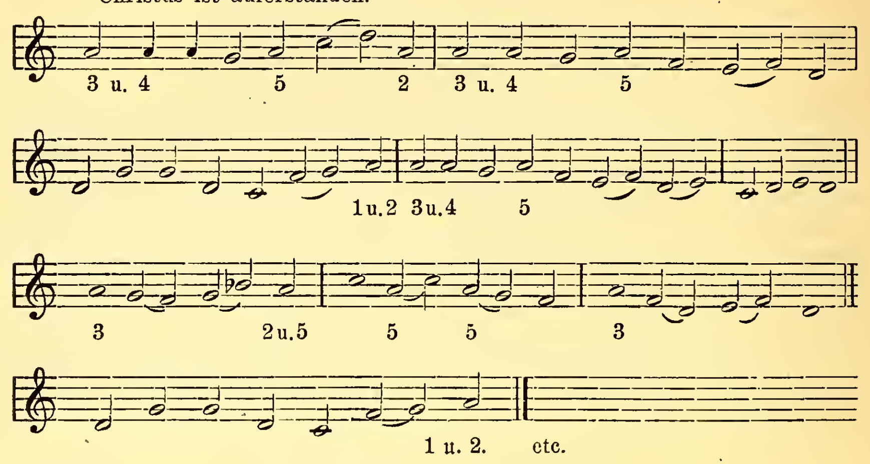
Oft benutzen aber die Gesänge nicht eine volle Oktavenreihe und in diesen Fällen kann der Umfang der Melodie kein sicheres Erkennungszeichen für den Tonus sein. Um sich über die Tonart zu vergewissern, mufs in diesen Fällen die Dominante oder der herrschende Ton den gewünschten Auf-

---

*) Unsere offiziellen Choralbücher verzeichnen auch einen 9., 10., 11. (13.) und 12., (14.) Tonus. Einige Theoretiker nehmen nämlich auch noch besondere Oktavengattungen auf den Tönen *a* und *c* an und bilden zu diesen auch die plagalen Tonreihen auf *e* und *g*. Auf diese Weise erhalten sie 12 Tonarten. Andere Theoretiker nehmen auch noch eine Reihe auf *h* an und bilden zu dieser die plagale auf *f*; diese haben also im ganzen 14 Reihen. Es lassen sich aber diese 14 Reihen ganz leicht auf 8 reduzieren durch Anwendung des erniedrigten *h*. So hat z. B. die dorische Reihe mit erniedrigtem *h* genau dieselben Intervallenverhältnisse wie die 9. Reihe auf *a*, die phrygische Reihe mit erniedrigtem *h* genau dieselben Verhältnisse wie die *h*-Reihe, und die lydische Reihe mit dem Tone *b* genau dieselben Verhältnisse wie die *c*-Reihe Die beiden Modus auf *a* und *c* heifsen der äolische und der jonische.

schlufs geben. Die Dominante ist derjenige Ton in einem Modus, nach welchem 1. die Melodie häufig einen Aufschwung nimmt, 2. auf welchem sie oft einen Satzschlufs bildet, 3. von welchem sie oft, sei es im Beginn des Stückes oder der einzelnen Melodiesätze, ihren Ausgang nimmt, 4. auf welchem die Melodie oft längere Zeit verweilt (durch Wiederholung des Tones), 5. um welchen die Melodie häufig sich bewegt. Beispiel: (Die Ziffern zeigen an, welcher der fünf vorhin genannten Fälle zutrifft.)

Christus ist auferstanden.



3. Regel. Bei den authentischen Tonus liegt die Dominante eine **reine Quinte** über dem Finalton; bei den plagalen liegt sie eine Terz tiefer als bei den authentischen.

Der Regel nach müfste also im Tonus III die Dominante *h* heifsen; *h* ist aber der einzige Ton, der (zur Vermeidung des Tritons *f*—*h*) zuweilen eine chromatische Veränderung erleidet, indem er in *be* erniedrigt wird. Da nun *h* kein unveränderlicher Ton ist, die Dominante aber ein durchaus feststehender Ton sein mufs, so konnte man diesen Ton als Dominante nicht gebrauchen; aus diesem Grunde hat man dem Tonus III als Dominante den Ton $\bar{c}$ gegeben. — Dieselbe Ausnahme erleidet der Tonus VIII. Da nämlich der Ton. VII als Dominante $\bar{d}$ hat, so müfste der Regel gemäfs im Ton. VIII die Dominante *h* heissen. Aus dem vorhin angegebenen Grunde aber nimmt man auch hier statt *h* den Ton $\bar{c}$. Als Dominanten gelten also für die verschiedenen Modus folgende Töne:

Ton. I *a*, Ton. III $\bar{c}$, Ton. V $\bar{c}$, Ton. VII $\bar{d}$,
Ton. II *f*, Ton. IV *a*, Ton. VI *a*, Ton. VIII $\bar{c}$.

Die Gesänge greifen oft um einen oder zwei Töne über die ihnen zu Grunde liegende Tonreihe hinaus. Da die Stücke mit authentischen Tonus über dem Finalton eine ganze Oktave zur Verwendung haben, so wird hier das Bedürfnis zum Überschreiten der Reihe sich in der Tiefe geltend machen; bei den plagalen Tonus aber reicht die Tonreihe eine Quarte unter den Finalton, dagegen nur eine Quinte über denselben; hier ist also das Bedürfnis vorherrschend, die Reihe nach oben zu überschreiten. Die durch Überschreiten der Oktavenreihen hinzugenommenen Töne heifsen **Hilfstöne**. Die authen-

tischen Tonus haben also ihre Hilfstöne unten, die plagalen oben. In folgender Darstellung gibt die ○ den Finalton, die ♩ die Dominante an, die eingeklammerten Noten bezeichnen die Hilfstöne.



Außer den angeführten Kennzeichen für die alten Tonarten ist noch eines von ganz hervorragender Bedeutung; es sind die sogenannten Reperkussionen, d. i. gewisse melodische Formen (typische Formen), namentlich zwischen Finalton und Dominante, welche jedem Tonus eigentümlich und darum stets ein sicheres Erkennungzeichen für die Tonart sind. In Nachfolgendem sind zu jedem Tonus die am häufigsten auftretenden Reperkussionen notiert.

Ton. I. Ton. II.

Ton. III.

Ton. IV.

Ton. V.

Ton. VI.

Ton. VII.

Ton. VIII.

Man suche in recht vielen Gesängen aus den verschiedenen Tonus die vorhin angegebenen Reperkussionen und verwandte Figuren auf!

Das Vorstehende möge zur Kenntnis der Kirchentonarten genügen. Für die harmonische Behandlung der alten Tonarten ist noch zur Erzielung passender Kadenzierung nötig, diejenigen Töne zu wissen, auf welchen die Gesänge in den einzelnen Tonus am häufigsten einen Schlufs bilden. Man wolle hierfür die folgenden Angaben sich merken, daneben aber in Choralgesängen selbst die am häufigsten vorkommenden Kadenzierungen im Verlauf der Stücke aufsuchen!

Die Gesänge des Ton. I bilden ihre Satzschlüsse am häufigsten

auf den Tönen *d*, *f*, *a*, *g*,
die des Ton. II auf *d*, *a*, *c*, *A*, *f*,
die des Ton. III auf *e*, *a*, $\bar{c}$, *g*, *f*,
die des Ton. IV auf *e*, *c*, *f*, *g*, *a*,
die des Ton. V auf *f*, *a*, $\bar{c}$,
die des Ton. VI auf *f*, *a*, *d*, *c*,
die des Ton. VII auf *g*, $\bar{d}$, $\bar{c}$, *a*,
die des Ton. VIII auf *g*, $\bar{c}$, *f*, *d*.

Bei unsern modernen Tonarten sind für die harmonische Behandlung die Hauptdreiklänge die bevorzugteren Accorde; ähnlich ist es mit dem Material, das zur harmonischen Behandlung der alten Tonarten dienen soll; auch hier sind naturgemäfs am häufigsten anzuwenden 1. der Dreiklang des Finaltones, 2. der Dreiklang der Dominante, sowohl der authentischen als der plagalen Tonart, 3. solche Dreiklänge, welche auf einem Tone errichtet sind oder einen solchen Ton enthalten, welcher dem Modus einen ganz eigentümlichen Charakter aufdrückt, oder den Tonus ganz besonders unterscheidet von unsern modernen Tonarten. So ist z. B. im Ton. I der Ton *h* ein besonders charakteristischer Ton, weil er gerade diesen Modus vorzugsweise von unserm *d*-moll unterscheidet; es sind deshalb in der harmonischen Behandlung des Ton. I. öfters Accorde anzuwenden, welche den Ton *h* enthalten: *g*, *h*, *d*—*e*, *g*, *h*—*h*, *d*, *f*.

Im 5. und 6. Tonus ist ebenfalls das *h* ein solcher charakteristischer Ton, weil gerade er diese Modus von unserm *F*-dur unterscheidet. Darum soll auch hier das *h* in den Harmonieen oft zur Geltung gebracht werden.

Im 7. und 8. Modus ist *f* derjenige Ton, der diese Tonarten von unserm *G*-dur unterscheidet. Der harte *F*- und der weiche *d*-Dreiklang sind deswegen in diesen Tonarten oft anzuwendende Accorde.

Da die alten Tonarten keine Leittöne enthalten, wie unsere modernen Tonarten, so ist im allgemeinen die Kadenzierung auch demgemäfs einzurichten, also ohne Leitton. Dafs unter Umständen Leittöne bei der Kadenzierung doch angewendet werden können, zeigen uns die besten Meisterwerke der ältern Zeit.

Begleitung der Tonreihen der Kirchentonarten.



*) Es hat sich die Praxis gebildet, den Dreiklang des Finaltones im 3. und 4. Ton, wenn er am Schlusse erscheint, in der Regel als harten Dreiklang auftreten zu lassen. Die Folge des weichen *d*- und des harten *e*-Dreiklanges führt den Namen phrygischer Schlufs.



In vorstehenden Beispielen sind nur die authentischen Reihen begleitet; Gelegenheit zur Begleitung melodischer Formen aus den Plagal-Tonarten wird sich fernerhin finden.

Transposition der Kirchentöne.

Die Gesänge, denen die alten Tonarten zu Grunde liegen, können selbstverständlich nicht immer in der Tonhöhe vorgetragen werden, in der sie in den Choralbüchern notiert sind, weil das für den gesanglichen Vortrag oft sehr unbequem sein würde. Die Gesänge werden deshalb sehr häufig transponiert, und zwar werden im allgemeinen die Stücke, denen Tonreihen mit hohen Tönen zu Grunde liegen, tiefer gesetzt, und solche, denen Tonreihen mit tiefen Tönen zu Grunde liegen, werden höher gelegt. Da eine gesunde Männerstimme die Töne von *(H) c* bis $\bar{d}$ $(\bar{e})$ beherrscht, so ergibt sich daraus im allgemeinen schon die Art der Transposition der alten Tonarten, wenn auch im einzelnen Falle die Transposition von dem Umfange der zu transponierenden Melodie abhängig ist.

Gesänge des Ton. I bleiben in der ursprünglichen Höhe oder sie werden eine grofse Sekunde höher gelegt.

Der Ton. II. wird um eine Terz oder Quarte höher gelegt.

„ „ III. bleibt in der ursprünglichen Höhe oder er wird um eine Sekunde tiefer gelegt.

Der Ton. IV. bleibt in der ursprünglichen Höhe oder er wird um eine Sekunde oder Terz höher gesetzt.
„ „ V. wird in der Regel eine Sekunde oder kleine Terz tiefer genommen.
„ „ VI. wird eine Sekunde oder Terz höher gelegt.
„ „ VII. wird eine Sekunde, Terz oder Quarte tiefer gelegt.
„ „ VIII. bleibt in der Tonhöhe oder wird um eine Sekunde tiefer genommen.

Auf die Notierung für den Gesang hat die Transposition keinen Einflufs, da für die Singenden die richtige Vorstellung der Tonverhältnisse ausreicht, während der Anstimmende die zu wählende Tonlage durch seine Intonation angibt. Für die Darstellung der harmonischen Bearbeitung indes ist bei der Transposition die Zuhilfenahme unseres modernen Tonsystems nötig. — Um zu erkennen, welche Vorzeichnung für die jedesmalige Transposition zu wählen sei, oder um umgekehrt aus der Vorzeichnung die Art der Transposition zu erkennen, merke man folgendes: die verschiedenen Tonus bestehen in der ursprünglichen Höhe nur aus natürlichen Tönen; sie nehmen also nach unserer modernen Anschauungsweise ihre Töne aus der *C*-dur-Reihe. — Wird eine Transposition in die grofse Obersekunde vorgenommen, so müssen die Töne aus der *D*-dur-Reihe genommen werden; der Tonus wird in diesem Falle also zwei Kreuze als Vorzeichnung erhalten. Wird eine Transposition in die grofse Untersekunde vorgenommen, so nimmt das Stück seine Töne aus der *B*-dur-Reihe; es mufs also zwei ♭ als Vorzeichnung erhalten. Allgemein ausgedrückt wird das heifsen: Transponierte Kirchentonarten erhalten die Vorzeichnung derjenigen Durtonart, aus welcher bei der Transposition ihre Töne genommen werden; die Erkennung dieser Durtonart ergibt sich aus dem Intervall, welches der Finalton der transponierten Tonart zu demjenigen in der ursprünglichen Tonhöhe bildet. Dieses Intervall ist mit dem Grundton der *C*-dur-Reihe in Beziehung zu bringen und dasselbe gibt dann jedesmal ganz bestimmt die gesuchte Tonart und somit auch die zu wählende Vorzeichnung. Z. B.: Ein Stück des 8. Modus soll eine kleine Terz tiefer gesetzt werden; dieses Intervall mit dem Grundton der *C*-dur-Reihe in Beziehung gesetzt, weist auf *A*-dur; also wird das transponierte Stück die Vorzeichnung von *A*-dur erhalten. Es verlangt demnach eine Transposition

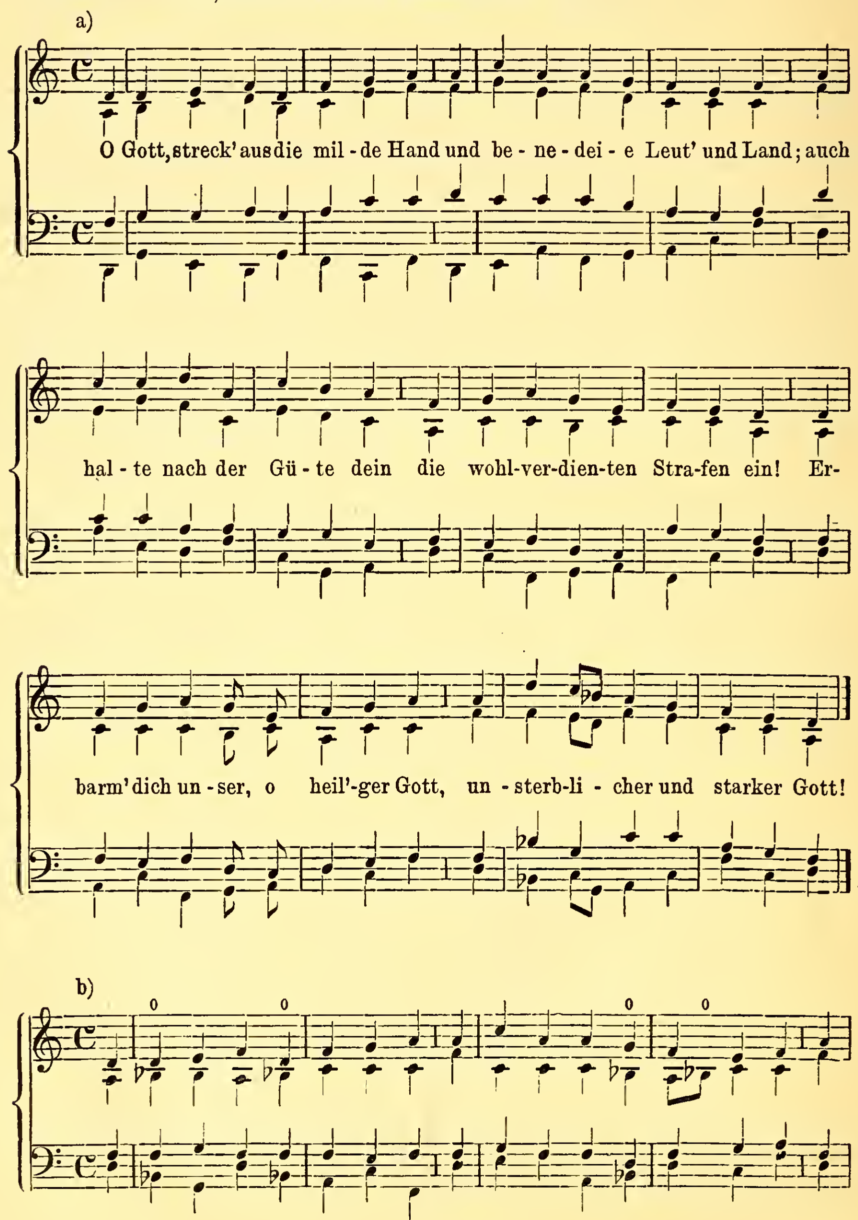
in die	kleine	Obersekunde	als	Vorzeichnung	5 ♭,
„ „	„	Untersekunde	„	„	5 ♯,
„ „	grofse	Obersekunde	„	„	2 ♯,
„ „	„	Untersekunde	„	„	2 ♭,
„ „	kleine	Oberterz	„	„	3 ♭,
„ „	„	Unterterz	„	„	3 ♯,
„ „	grofse	Oberterz	„	„	4 ♯,
„ „	„	Unterterz	„	„	4 ♭,
„ „	reine	Oberquart	„	„	1 ♭,
„ „	„	Unterquart	„	„	1 ♯,
„ „	verminderte	Oberquinte		„	6 ♭,
„ „	„	Unterquinte		„	6 ♯.

Umgekehrt kann man aus der Vorzeichnung die Art der Transposition erkennen: Ein Stück mit 2 ♯ ist in die grofse Obersekunde, ein solches mit 4 ♭ in die grofse Unterterz transponiert, u. s. w.

Begleitung von Liedern in den Kirchentonarten.

Nach dem Vorangeschickten kann es nicht schwer sein, einfache Melodieen, welchen eine der Kirchentonarten zu Grunde liegt, harmonisch zu bearbeiten. Die Hauptaufmerksamkeit ist dabei der richtigen Wahl der Harmonieen und der guten Kadenzierung zuzuwenden.

Lied: O Gott, streck' aus die milde Hand. Ton. I.

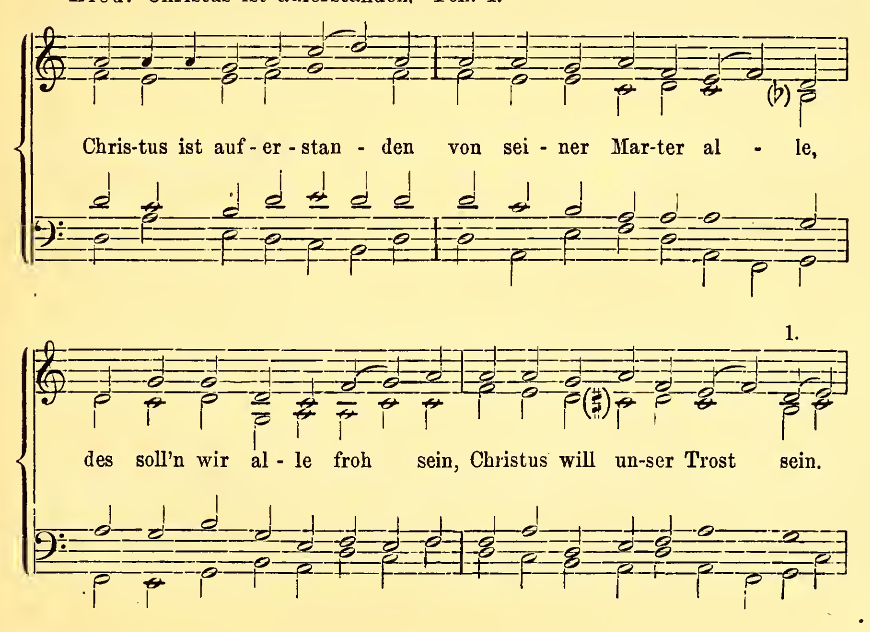




Bei a) ist die Begleitung ganz leitereigen (diatonisch) gehalten; der charakteristische Ton *h* ist oft gebraucht und erst vermieden worden, wo die Melodie selbst dazu Anlaſs gab; auch sind sämtliche Kadenzen ohne Leittöne (Diësis) gegeben.

In b) ist eine freiere Art der Begleitung gezeigt. Bei o ist der Ton *be* ohne innere Nötigung gebraucht worden; bei + sind in der Kadenz die Leittöne *gis* und *cis* gebraucht. Diese freiere Behandlung schlieſst sich derjenigen unserer Dur- und Molltonart an und klingt weicher und gefälliger als die unter a) angewandte strengere Begleitungsweise.

Lied: Christus ist auferstanden. Ton. I.









1. Man könnte versucht sein, hier so zu harmonisieren



Diese Schlufsform (der sog. phrygische Schlufs) aber ist der dorischen Tonart völlig fremd und ist demgemäfs hier und an ähnlichen Stellen durchaus zu vermeiden.

2. Die Anwendung des erniedrigten *h* ist hier von angenehmerer Wirkung als die des leitereigenen *h*, weil die beiden letzten Accorde den Plagalschlufs bilden; ist aber bei diesem der Schlufsaccord ein weicher, so gebraucht man auch den voraufgehenden Subdominantendreiklang als einen weichen, weil sonst zwischen den Terzen der beiden Accorde eine Art querständigen Verhältnisses eintreten würde (hier *h*—*f*).

Ton. II. transponiert in die Oberquart.

Lied: Jesu, wie süſs, wer dein gedenkt.



Man vergleiche mit dieser durchweg diatonisch gehaltenen Harmonisierung die nachfolgende Bearbeitung der mit 1, 2 und 3 bezeichneten Stellen:

1 2 3

Lied: Komm', Heiland, Retter aller Welt. Trierer Buch, No. 8.

a)

Komm', Hei-land, Ret - ter al - ler Welt, Komm', Sohn der Jung-frau

starker Held! Nie sieht die Welt das Wunder ein, daſs so Gott muſst' gebo-ren sein.

b)



Die Begleitung unter a) ist eine durchaus leitereigene, die unter b) eine freiere, dem Moll sich nähernde Harmonisierung. Man beachte die eigentümliche Frische in der ersten Begleitung und ferner auch den Umstand, daſs bei der 2. Harmonisierung die Neigung zu der Diësis am Schlusse viel gröſser ist, als bei der ersten Begleitung.

Ton. III. Lied: Mitten in dem Leben. Trierer Buch, No. 176.

Mit-ten in dem Le-ben sind wir vom Tod um - fan - gen!

Wer ist, der uns Hil - fe bringt, daſs wir Gnad' er - lan - gen! das

bist du, Herr, al - lei - ne. Uns reu - et un - sre Mis - se - tat,



Man beachte das in dieser Harmonisierung mehrmalige Vorkommen der *B*-Harmonie. Es ist die Anwendung dieses Accordes in Gesängen des 3. und 4. Modus gar nicht selten und läfst sich leicht erklären durch das öftere Auftreten der *F*-dur- und *d*-moll-Harmonie.

Lied: Da Jesus an dem Kreuze hing. Trierer Buch, No. 61.

1 2 3

Da Je-sus an dem Kreu-ze hing und ihn der bitt - re Tod umfing mit

4 5

un-nenn-ba - ren Schmer - zen: Da sprach er die - se Wor-te noch, er-

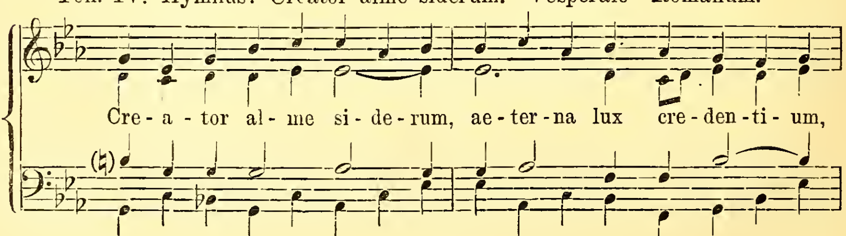
\+ oder:

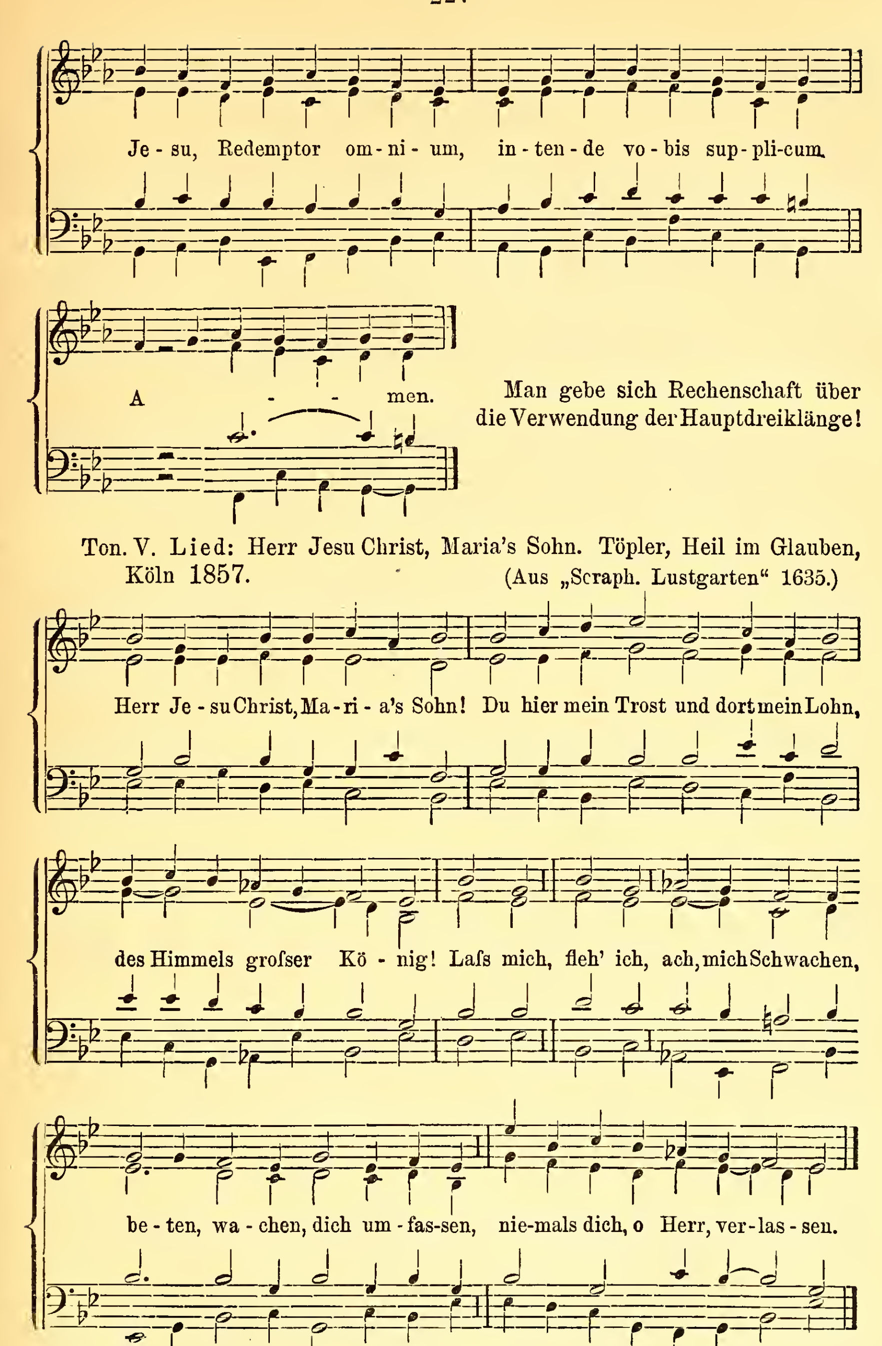
6

wä - ge sie im Her - zen.

1. Der Anfang hätte auch mit weichem tonischen Dreiklang gemacht werden können; der hier stehende harte Dreiklang rechtfertigt sich dadurch, dafs bei dem Vorspiel zu diesem Liede der Schlufsaccord in der Regel der harte tonische Dreiklang ist. Man beachte, wie bei den Satzschlüssen stets einer der Hauptdreiklänge gebraucht wird: Bei 2 und 6 der tonische Dreiklang, bei 4 der Dreiklang der Dominante, bei 3 und 5 der Dreiklang der Dominante aus der plagalen Tonart.

Ton. IV. Hymnus: Creator alme siderum. Vesperale Romanum.





Man gebe sich Rechenschaft über die Verwendung der Hauptdreiklänge!

Ton. V. Lied: Herr Jesu Christ, Maria's Sohn. Töpler, Heil im Glauben, Köln 1857. (Aus „Scraph. Lustgarten" 1635.)

Das vorstehende Lied hat die beim Ton. V häufig angewendete Transposition in die grofse Untersekunde, darum 2 ♭ als Vorzeichnung. Der Ton *as* (das ursprüngliche *be*) ist in der Melodie blofs dann angewendet, wenn der

Tritonus vermieden werden soll. An diesen Stellen auch nur ist das *as* in die Harmonisierung aufgenommen worden; sonst ist dieselbe durchaus leitereigen.

Ton. VI. Freu' dich, du Himmelskönigin. Dreves, No. 67.



Man erkennt leicht, dafs im 6. Modus das erniedrigte *h* viel häufiger zur Anwendung gelangt als im 5. Modus.

Ton. VII. Freu' dich, du ganze Christenheit. Töpler, Heil im Glauben.

a)

Freu' dich, du ganze Christen-heit: Dein Herr hat ü-ber-wun - den! Be-

c) b)

trüb-nis, Spott und al - les Leid ist nun bei ihm ver - schwun-den! Von

d)

Sa - tans Joch und Dienstbarkeit hat sein Triumph die Welt be - freit; er



Man beachte in der Begleitung dieser prächtigen Melodie

1. das Vorwiegen des Dreiklangs der Finale (f), der Dominante (c) und der Dominante des Plagaltones (b). Die genannten Accorde bilden zwei Drittel sämtlicher angewendeten Harmonieen.

2. Die Kadenz mit den Stufen 3, 2, 1 ist bei a) ohne Diësis, bei b) aber des Wechsels wegen mit Diësis ausgeführt. Nach der Kadenz bei b) wirkt der Eintritt der *Es*-Harmonie um so kraftvoller und gewaltiger.

3. Bei c) und d) hätte man die Kadenzbildung auch leicht so einrichten können, dafs als Schlufsaccord der Dreiklang des Finaltones erschienen wäre. Es ist das vermieden worden, weil das Lied ohnehin noch 5 Kadenzen auf der Harmonie der Finale aufweist. Die Ausweichung nach dem Dreiklang der Dominante durch den dahin führenden Leitton (hier *h*) kommt im VII. Tonus sehr häufig vor; darum auch die Anwendung dieses Falles bei e).

4. Auch das Vorkommen des Tones *be* (hier in der Transposition *as*) in der Harmonisierung solcher Gesänge, die dem VII. Tonus angehören, ist nicht selten. In der vorstehenden Begleitung findet sich ein solcher Fall bei f). Die häufige Anwendung der *Es*-Harmonie legt die Anwendung des *as*-Dreiklangs nahe.

Ton. VIII. Lied: Gelobt seist du, Jesu Christ. Dreves, No. 18.





Der Dreiklang der Finale *g*, die Dreiklänge der Dominante des 7. und 8. Modus (*d* und *c*) und der für den Ton. VIII so charakteristische *f*-Dreiklang beherrschen die ganze Begleitung. Die Kadenzierung nach *d* am Schlusse des 3. Satzes ist eine im 8. Modus häufig vorkommende.

Für die Übung in der Harmonisierung solcher Lieder, welche in den Kirchentonarten stehen, wird sich leicht geeignetes Material in jeder guten Liedersammlung finden. Es mögen hier genannt sein: Dreves, O Christ, hie merk'; Mohr, Lasset uns beten; Hosanna, Diözesanbuch für Seckau; das Trierer und Mainzer Diözesanbuch.

Begleitung des gregorianischen Choralgesanges.

Gründe gegen und für die harmonische Behandlung des Chorals.

Die Frage, ob der Cantus gregorianus begleitet werden solle oder nicht, wird verneint und bejaht. Die Gegner der Begleitung führen für ihre Ansicht folgendes an: 1. Der Choralgesang ist zu einer Zeit entstanden, wo man Harmonieen (in unserm Sinne) in der Musik nicht kannte; er ist also nicht auf Grund harmonischer Unterlage gedacht, wie es bei unsern modernen Gesängen der Fall ist; folglich ist eine harmonische Begleitung etwas dem Choral durchaus Fremdes. 2. Der Choral hat einen freien Rhythmus, der sich nach dem Wert der Silben oder nach der Beschaffenheit der Tonfiguren richtet; eine harmonische Begleitung wird gar leicht diesem freien Rhythmus ein Hemmnis sein; sie wird also den Vortrag des Chorals beeinträchtigen. 3. Die Choralgesänge bestehen nur aus natürlichen Tönen; eine harmonische Begleitung aber mit den unserer Musik eigentümlichen Kadenzierungen mufs sich notwendig der abgeleiteten Töne bedienen und setzt sich dadurch in Gegensatz zu der Tonalität des cantus gregorianus. — Diesen Äufserungen gegenüber darf folgendes geltend gemacht werden: 1. Wenn auch die Choralgesänge ohne Harmonieen gedacht sind, so folgt daraus keineswegs, dafs sie einer harmonischen Unterlage nicht fähig sind; unsere Praxis zeigt im Gegenteil, dafs sich die Choralgesänge einer harmonischen Begleitung wohl fügen.*) 2. Es ist richtig, dafs die harmonische Behandlung des Choralgesanges dem freien Rhythmus desselben recht gefährlich werden kann, namentlich dann, wenn man den Choral in der Weise des taktisch rhythmisierten Kirchenliedes begleiten wollte, so also, dafs jede Melodienote ihre besondere Harmonie bekäme. Man könnte in der Tat dem cantus gregorianus keinen üblern Dienst erzeigen, als ihn in dieser Weise zu begleiten, abgesehen davon, dafs die technische Ausführung einer solchen Begleitungsweise vielfach nicht nur eine sehr schwierige, sondern nahezu unmögliche sein würde. Es ist aber möglich den Choral nach ganz andern Grundsätzen zu begleiten als das Kirchenlied, und eine solche den Rhythmus des Chorals keineswegs verletzende Begleitung kann bei sorgfältiger Ausführung den Vortrag des Choralgesanges nicht schädigen. 3. Man kann die Begleitung des Chorals so einrichten, dafs zu den Harmonieen und Kadenzierungen nur leitereigene Töne verwendet werden, so dafs sich dieselben also mit der Diatonik des cantus gregorianus nicht in Gegensatz bringen. Übrigens stört

*) P. A. Kienle, Choralschule. Obgleich die Choralmelodie ohne Harmonie gebildet ist und der Harmonie nicht geringe Schwierigkeiten in den Weg legt, ist doch die Orgelbegleitung nicht zu entbehren. Der Choral ist ohne sie ein exotisches Gewächs. Die Melodie bedarf der Harmonie nicht; um aber nicht zu fremdartig zu erscheinen, darf sie das Gewand der Harmonie nicht verschmähen. Das verriete einseitiges musikalisches Kunsttreiben, das mit den Bedürfnissen unserer Zeit und des Gottesdienstes keine Fühlung hat.

es auch, wie die Erfahrung lehrt, durchaus nicht, wenn die Begleitung des Chorals sich in einzelnen wohlüberlegten Fällen der abgeleiteten Töne bedient.**) Eine harmonische Begleitung des Chorals hat aber auch noch folgendes für sich: 1. Sie gewährt den Sängern eine nicht unwesentliche Stütze für die Bewahrung der richtigen Tonhöhe; 2. sie erhöht in vielen Fällen in unverkennbarer Weise die Schönheit des Chorals, und bei richtiger Unterlegung der Accorde wird vielfach die rhythmische Anordnung der Töne in gröfseren Tonfiguren besser erkannt und hervorgehoben und dadurch der Vortrag erleichtert. Ihrer Struktur nach zerfallen die Choralgesänge in sogenannte syllabische und tonreichere, verzierte Melodieen. Die syllabischen Gesänge, bei denen durchweg jede Silbe ihren Ton erhält, unterscheiden sich von unsern Kirchenliedern nur durch den Rhythmus, indem derselbe bei letzteren durch den Takt, bei ersteren durch die Qualität der Silben geregelt wird. Letzterer Umstand ist aber auch von Einflufs auf das Tempo, indem die taktischen Gesänge in der Regel in langsamerem Zeitmafs vorgetragen werden als die syllabischen Choralgesänge. Die grofse Ähnlichkeit beider Gesangsgattungen läfst auf eine ebenso grofse Ähnlichkeit in der harmonischen Behandlung schliefsen; und in der Tat läfst sich die Begleitung der syllabischen Choralgesänge nach denselben Grundsätzen einrichten, die für die Begleitung des Kirchenliedes aufgestellt wurden. Auf eines indes mufs hier aufmerksam gemacht werden: Während es sich nämlich bei dem Kirchenliede, wenn sich ein Ton mehrmals wiederholt, durchaus empfiehlt, jedem der gleichen Töne eine besondere Harmonie zu geben, ist es bei dem Choralgesange in diesem Falle vielfach angebracht, dieselbe Harmonie beizubehalten, indem nämlich hier der freie durch die Deklamation geregelte Rhythmus des Choralgesanges einer neuen Harmonie zur Hervorhebung des taktischen Rhythmus gar nicht benötigt ist, z. B.:



**) Ebendaselbst. Die Begleitung mufs sich der Melodie und der Organist den Sängern unterordnen. Die Harmonisierung darf nichts der Melodie Feindseliges enthalten, sondern soll das enthalten, was im Keime auch in der Melodie liegt; sie mufs also diatonisch sein. Sie sei einfach gehalten, damit sie imstande ist, sich dem leichten Flufs der Melodie anzuschliefsen. Der liegenden Accorde dürfen nicht zu viele sein, weil die Harmonie zu arm wird. Der Organist soll sich dem Gesang anschmiegen, ihm gleichsam einen weichen, ruhigen Teppich unterbreiten, auf dem er sich bewegen kann.

Wollte man in den vorstehenden Beispielen jedem der sich wiederholenden Melodietöne eine neue Harmonie unterlegen, so würde die Begleitung äufserst schwerfällig und unruhig und für die technische Darstellung erheblich schwieriger werden.

Die Tonfiguren des Chorals.

Ehe die Begleitung der tonreichern Melodieen, bei denen viele Silben mehrere, oft sogar eine grofse Anzahl von Tönen erhalten, besprochen werden kann, ist es nötig, die im Choralgesange am häufigsten vorkommenden Tonfiguren vorzuführen. Es sind folgende: *)

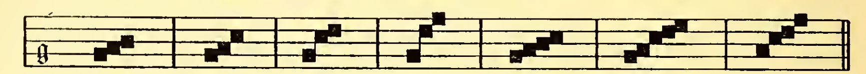
1. Eine zweitönige Figur, deren zweiter Ton der höhere ist, heifst Podátus:



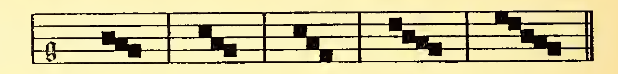
2. Eine zweitönige Figur, deren zweiter Ton der tiefere ist, heifst Clivis:



3. Eine drei- oder mehrtönige steigende Figur heifst Scándicus:



4. Eine drei- oder mehrtönige fallende Figur heifst Clímacus:



5. Eine dreitönige Figur, bestehend aus Podatus und einem dritten tiefern Ton, heifst Tórculus:

6. Eine dreitönige Figur, bestehend aus Clivis und einem dritten höhern Tone, heifst Porréctus:

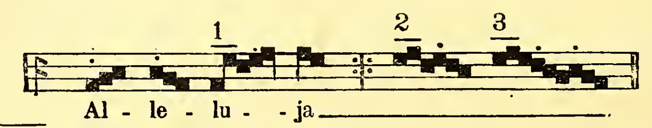
7. Eine viertönige Figur, bestehend aus einem Torculus und einem vierten höhern Tone, heifst Torculus resupinus:

8. Eine viertönige Figur, bestehend aus einem Porréctus und einem vierten tiefern Tone, heifst Porréctus resupinus:

9. Ein Podátus, an welchen sich eine abwärts gehende Reihe anschliefst, heifst Pes subpunctis:



Gröfsere Tonfiguren sind aus den vorstehenden zusammengesetzt, z. B.:



*) P. A. Kienle, Choralschule, Freiburg i. B., Herder. „Über das Intervall einer Quinte gehen die alten Choralmelodieen nicht hinaus. Eine Sext, Septim oder Oktav zeigt eine verdorbene oder späterer Zeit entstammende Melodie an.

Die Figur 1 besteht aus einem Torculus und einem Podatus.
die bei 2 aus einem Torculus und einem Climacus,
die bei 3 aus einem Torculus und zwei Climacus.

Die beigefügten Striche ~~und Punkte~~ geben die beim Vortrag anzuwendenden Accente an.

Es ist schon angedeutet worden, dafs es aus ästhetischen und technischen Gründen nicht zulässig sei, jedem Tone dieser Figuren eine besondere Harmonie zu unterlegen. Soll der Choral seinen ungezwungenen, leichtfliefsenden Rhythmus bewahren, so können durchweg nur die Haupttöne dieser Figuren durch Harmonieen gestützt werden; die übrigen Töne müssen als Nebentöne (Durchgänge, Wechseltöne, anticipierte Töne, Hilfstöne) behandelt werden.*)

Zur Stütze der Haupttöne eignen sich natürlich nur konsonierende Harmonieen, also reine Dreiklänge in ihrer Grundform und in der 1. Umkehrung; die 2. Umkehrung ist, als zu abhängig von andern Harmonieen, von der Begleitung in der Regel auszuschliefsen oder doch nur mit äufserster Sparsamkeit zu verwenden. Um aber zu wissen, welche Töne in den vorhin angeführten und in ausgedehntern Figuren als Haupttöne aufzufassen sind, ist es nötig, die Vortragsweise der genannten Figuren, wie sie von anerkannt tüchtigen Choralkennern gelehrt und von den mit dem Choralgesang vertrautesten Chören ausgeführt wird, kennen zu lernen. Es mögen hierfür die folgenden Auseinandersetzungen leitend sein.

1. Der Podatus.

Der Podatus wird in dreifacher Weise ausgeführt:

a) der 1. Ton erhält den Accent und der 2. Ton folgt leicht nach;
b) der Accent erstreckt sich auf beide Töne;
c) keiner der beiden Töne erhält einen eigentlichen Accent, sie werden aber gedehnt vorgetragen.

Die erste Vortragsweise tritt dann ein, wenn der zweite Ton des Podatus als blofs überleitender Ton aufzufassen ist; es ist das in der Regel dann der Fall, wenn der dem Podatus folgende Ton gleiche Höhe mit dessen letztem Ton hat. In diesem Falle erhält am besten der Accentton eine Harmonie und zwar womöglich eine solche, zu welcher der folgende Ton auch pafst, so dafs dieser also keine neue Harmonie oder wenigstens keinen neuen Bafston erhält. Beispiel 1a). Oder der 2. Ton des Podatus erhält seine besondere Harmonie, die aber dann auch für den folgenden Ton gilt. Beispiel 1. b).



*) Nach diesen Grundsätzen sind gleichfalls bearbeitet P. Schmetz, „Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges“ etc. und P. Piel und P. Schmetz, „Ordinarium missae“ (Düsseldorf bei L. Schwann), welche zum Studium und zur Übung dienen können.

Die zweite Vortragsweise tritt dann wohl ein, wenn der Podatus über einer bedeutungsvollen Silbe steht, die man durch eine nachdrückliche Betonung auszeichnen will. Häufig ist in diesem Falle der 2. Ton um mehr als eine Sekunde vom ersten entfernt und der dem Podatus folgende Ton hat in der Regel nicht die gleiche Höhe mit dem letzten Tone desselben. Wie die Beispiele unter 2 zeigen, gibt man in diesem Falle gern jedem der beiden Melodietöne eine besondere Harmonie.

Die dritte Vortragsweise findet in der Regel am Schlusse von Gesängen oder Melodiesätzen statt; der Schlufs soll dann durch eine leichte Dehnung der beiden Töne des Podatus eine wohltuende Ruhe erlangen. Beispiel 3. Fällt der Podatus auf eine unbetonte Silbe, so dafs keiner der beiden Töne eines Accentes bedarf und bei welcher eine Dehnung auch nicht angebracht ist, so gibt man am besten beiden Tönen denselben Bafs, sei es nun, dafs beide Töne zu diesem Bafs als harmonische aufgefafst werden können (4a), oder dafs einer derselben ein durchgehender Ton ist (4b), oder dafs der 2. Ton als Hilfston erscheint (4c).



2. Die Clivis.

Bei der Clivis hat in der Regel der 1. Ton den Accent; in diesem Falle braucht dieselbe nur durch einen Bafston gestützt zu werden, welcher dann dem accentuierten Ton unterlegt wird und zu welchem der folgende leichtere Ton entweder als Harmonieton pafst, (1a) oder als Nebenton [Durchgang (1b), oder Anticipation] (1c), hinzutritt

Bei Schlufsdehnungen ist es meist durch den Gang der Melodie geboten zwei Harmonieen anzuwenden; aber auch dann, wenn man beide Melodietöne mit einer Harmonie stützen könnte, gibt man wie beim Podatus so auch bei der Clivis gerne jedem der beiden Töne eine besondere Harmonie (2).

Fallen beide Töne auf eine leichte Silbe, so kann der erste Ton häufig als Wechselton behandelt werden, der in diesem Falle nichts Aufdringliches hat (3).



3. Der Scandicus.

Der Scandicus wird häufig so vorgetragen, dafs der erste Ton den Accent erhält und die dritte Note eine Erneuerung desselben. Es ist das besonders häufig dann der Fall, wenn die dritte Note weiter als eine Terz von der ersten entfernt liegt und die Stimme zu derselben also einen gröfsern Aufschwung nehmen mufs und wenn die dem Scandicus folgende Note nicht gleiche Höhe mit dem letzten Tone desselben hat. Aber auch dann kommt es vor, wenn die Töne des Scandicus blofs im Raume einer Terz liegen und auch, wenn der folgende Ton gleiche Höhe mit dem letzten Tone des Scandicus hat; es mufs dann aber unter dem dem Scandicus folgenden Tone eine weniger gewichtvolle Silbe liegen. Unter diese beiden accentuierten Töne werden dann die Harmonieen als Stützpunkte gelegt. Dieselbe harmonische Behandlung wendet man gerne an, wenn der Accent sich auf alle Töne des Scandicus erstreckt (1). In manchen Fällen wird der letzte Ton dieser Figur gerne als Überleitungston aufgefafst und erhält dann keine besondere Harmonie. In diesem Falle gibt man passend entweder der ganzen Gruppe nur eine Harmonie oder man stützt den 1. und 2. (resp. im viertönigen Scandicus den 1. und 3.) Ton durch eine besondere Harmonie (2). Steht ein Scandicus am Ende eines Satzes, so gibt man ihm gerne die Schlufsdehnung und bei dieser begleitet man mit guter Wirkung jeden Ton mit einer besondern Harmonie (3).



4. Der Climacus.

Bei dem Climacus unterscheiden wir folgende Vortragsweisen:

a) Nur der obere Ton erhält den Accent;

b) der Accent liegt auf dem obersten Tone und erhält auf einem der folgenden Töne eine Erneuerung, am häufigsten bei den Tönen *c* oder *f*;

c) der Accent erstreckt sich auf die beiden ersten Töne der Gruppe; dieses ist besonders dann der Fall, wenn der der Figur folgende Ton mit deren letztem Tone gleiche Höhe hat;

d) der Accent resp. die Dehnung erstreckt sich über die ganze Figur (besonders häufig am Schlusse des Gesangstückes).

Im ersten Falle legt man gerne unter die ganze Figur nur einen Bafston, zu welchem dann wenigstens zwei Melodietöne (am besten der erste und letzte) harmonieren sollten (1).

Der unter b) bezeichnete Fall tritt meist dann ein, wenn der Climacus mehr als drei Töne hat. Es werden dann passend die accentuierten Töne mit Harmonieen gestützt (2).

Bei dem unter c) genannten Falle betrachtet man den letzten Ton des Climacus gerne als Überleitungston und gibt ihm dann in der Regel mit dem folgenden Tone denselben Bafston. Zur Andeutung des Sprech-Rhythmus gebraucht man hier mit sehr guter Wirkung den Vorhalt (3).

Einem Climacus vor dem Schlufstone oder am Ende eines Stückes oder Satzes gibt man gerne die Schlufsdehnung (cfr. oben bei d) und stützt dann passend jeden Melodieton durch eine besondere Harmonie (4).



5. Der Torculus.

Der Torculus wird über einer gewichtvollen Silbe, namentlich dann, wenn der nachfolgende Ton nicht gleiche Höhe mit dem letzten Tone dieser Figur hat, oft so vorgetragen, daſs der Accent sich in die ganze dreitönige Figur ergieſst, und man gibt dann schicklicherweise jedem Tone eine besondere Harmonie (1).

Hat der dem Torculus folgende Ton gleiche Höhe mit dem Endtone der Figur, so wird letzterer gerne als überleitender Ton betrachtet und erhält dann mit dem folgenden Tone passend denselben Baſston. Zur Andeutung des Sprech-Rhythmus leistet auch hier der Vorhalt gute Dienste (2).

Liegt der Torculus als Zierfigur über einer (namentlich leichten Schluſs-) Silbe, so wird derselbe selbstverständlich leicht ausgeführt, und dieser Ausführung entspricht eine ebenso leichte harmonische Behandlung durch Beibehaltung desselben Baſstones (3).

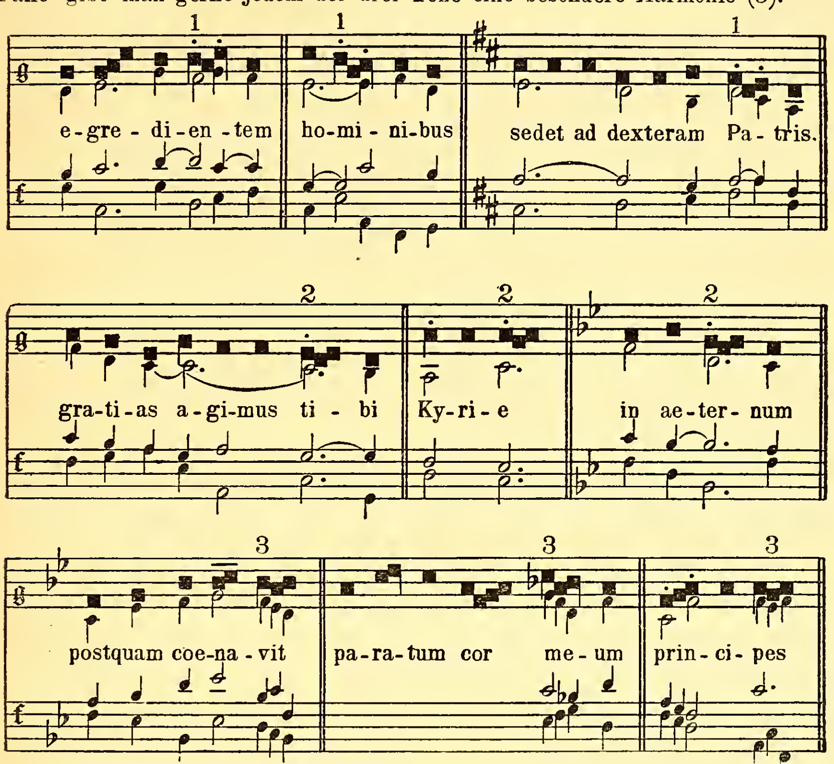


6. Der Porrectus.

Der Porrectus kommt ebenfalls in dreifacher Ausführung vor: 1. Der erste Ton hat den Accent und letzterer findet eine Erneuerung beim dritten Tone; in diesem Falle gibt man zweckmäfsig diesen beiden Tönen besondere Bafsnoten (1).

2. Nur die erste Note hat den Accent oder die ganze Gruppe liegt als Zierfigur über einer meist unbetonten Silbe; in diesem Falle gibt man der Figur passend nur einen Bafston (2).

3. Der Porrectus steht am Schlusse und erhält eine Dehnung; in diesem Falle gibt man gerne jedem der drei Töne eine besondere Harmonie (3).



Nach dem Vorangeschickten kann die Behandlung der übrigen der oben angegebenen und noch gröfserer Figuren nicht allzuschwer fallen. Allgemein gültige Regeln lassen sich hierfür nicht aufstellen, da die Figuren gar zu mannigfach in ihrer Bauart sind; es kommt bei der harmonischen Behandlung solcher Formen geradeso wie beim gesanglichen Vortrag vorzugsweise auf die richtige Gliederung der gröfsern Gruppen an und dann noch auf die Stellung der hervorragenden Töne. — Da bei gröfseren Tongruppen eine ziemlich grofse Menge dissonierender Töne auftritt, so mufs man darauf bedacht sein, eine hierdurch leicht eintretende Verminderung des Wohlklangs möglichst dadurch zu heben, dafs man die dissonierenden Töne nicht zu nahe an andere Stimmen heran bringt; man wähle also für solche Fälle vorzugsweise weite Harmonie

(wie es auch die bereits angeführten Beispiele vielfach zeigen). Es hat diese Art der Behandlung auch in der Regel den Vorzug, daſs der harmonische Satz sich technisch leichter und vollkommener darstellen läſst. Es läſst sich die Behandlung solcher notenreicheren Figuren indes nur in einer gewissen Klarheit zeigen, wenn dieselben nicht aus ihrem Zusammenhang mit den übrigen Melodieteilen gerissen werden, wenn sie sich also in einem vollständigen melodischen Satze präsentieren. Da die Behandlung der einfachern Choralfiguren nur an kleinen Melodieteilen gezeigt wurde, bei denen eigentliche Abschlüsse durchweg fehlten, so ist es nötig, vor der Vorführung vollständiger Sätze und Tonstücke die Behandlung der am häufigsten vorkommenden Kadenzformen zu zeigen.

Kadenzbildung in den Kirchentonarten.

Schon oben wurde die harmonische Begleitung der Choralmelodieen mit leitereigenen Tönen als die dem Choral am meisten entsprechende bezeichnet, wenn auch die sehr sparsame Anwendung von abgeleiteten Tönen nicht geradezu ausgeschlossen ist. Die Neigung zur Anwendung abgeleiteter Töne macht sich namentlich bei der Kadenzbildung in hohem Grade geltend, und es ist namentlich der I., II., VII. und VIII. Modus, die am häufigsten zur Anwendung leiterfremder Töne bei der Kadenzierung Veranlassung geben. Es sollen deswegen die Schluſsformen dieser Modus zunächst vorgeführt werden.

Schlüsse des I. und II. Tonus.



*) Man versäume nicht, diese Schluſsformen fleiſsig zu transponieren!



1. Die Anwendung des Tones *be* im Plagalschlufs in diesen beiden Tonus rechtfertigt sich durch das im Schlufsaccord eintretende *f*. Und selbst dann, wenn der Schlufsaccord die erhöhte Terz erhält, wie es vielfach geschieht, so ist in dem vorhergehenden Subdominantendreiklang doch *be* zu nehmen, weil im Schlufsaccord das *fis* nicht erwartet wird, sondern das Ohr zunächst auf den Eintritt des *f* harrt.

2. Die von hier an folgenden Formen geben häufig Veranlassung zur Anwendung der Dïesis in dem dem Schlufsaccord vorhergehenden Dominantendreiklang; die angewendete Harmonisierung zeigt, wie diese Formen ohne leiterfremde Töne leicht und wohllautend behandelt werden können.

3. Hier ist der Leitton *cis* dadurch umgangen worden, dafs der Accord ohne Terz auftritt. Es ist dann namentlich von guter Wirkung, wenn die zweitletzte Silbe eine leichte ist. Man vergleiche folgende Begleitungsweisen!



Offenbar klingt die Harmonisierung bei 2 und 3 weit leichter und anmutiger als die des ersten Beispiels.

Schlüsse des VII. und VIII. Tonus.

1.

rit.

2.

3.



Bei den Beispielen unter 1 und 4 ist die Anwendung der Diësis ausgeschlossen. Die Begleitung unter 4 wird gerne angewendet, wenn die beiden Töne, welche dem hohen Tone folgen, leicht vorgetragen werden sollen. Die Melodieen unter 2 und 3 geben Veranlassung zur Anwendung der Diësis und zeigen zugleich, wie dieselbe kann umgangen werden. Bezüglich der drei letzten Beispiele unter 3 beachte man, was bei den Schlüssen des I. und II. Tonus in Anmerkung 3 gesagt worden ist.

Schlüsse des V. und VI. Tonus.

Die Schlüsse des V. und VI. Tonus werden ganz so gebildet wie in unsern Durtonarten; es empfiehlt sich, ganz kurz vor dem Schlufs noch solche Accorde anzuwenden, in denen der Ton *h* vorkommt, weil dieser Ton gerade die beiden Modus von unserm *F*-dur unterscheidet (1). Der Plagalschlufs dagegen wird mit Zuhilfenahme des Tones *be* gebildet (2). Auch leistet dieser Ton gute Dienste als Vorhalt zur Markierung des Rhythmus (3).

1 1
ge - - - nu i - te ju - sti - ti - am tu - - am

1 1
propter mi - se - ri - cor - - di - am tu - - am. tu - o - - - - rum.

2 2 3
e - - - jus mi - se - re - re no - - bis. e - le - gi.

Schlüsse des III. und IV. Tonus.

Die Kadenzen des III. und IV. Modus bildet man gerne (wie schon früher bemerkt wurde) durch Anwendung des harten *E*-Dreiklangs als Schlufsaccord. Doch ist das nicht durchaus nötig, und in dem Falle, wo dem Schlufsaccord in der Melodie der Ton *g* unmittelbar vorauf geht, ist es sogar ganz untunlich. Im Verlauf des Stückes sind die Schlüsse auf dem *c*- und *a*-Accord häufig sehr gut angebracht und es wird durch deren Anwendung ein wohltuender Wechsel herbeigeführt.



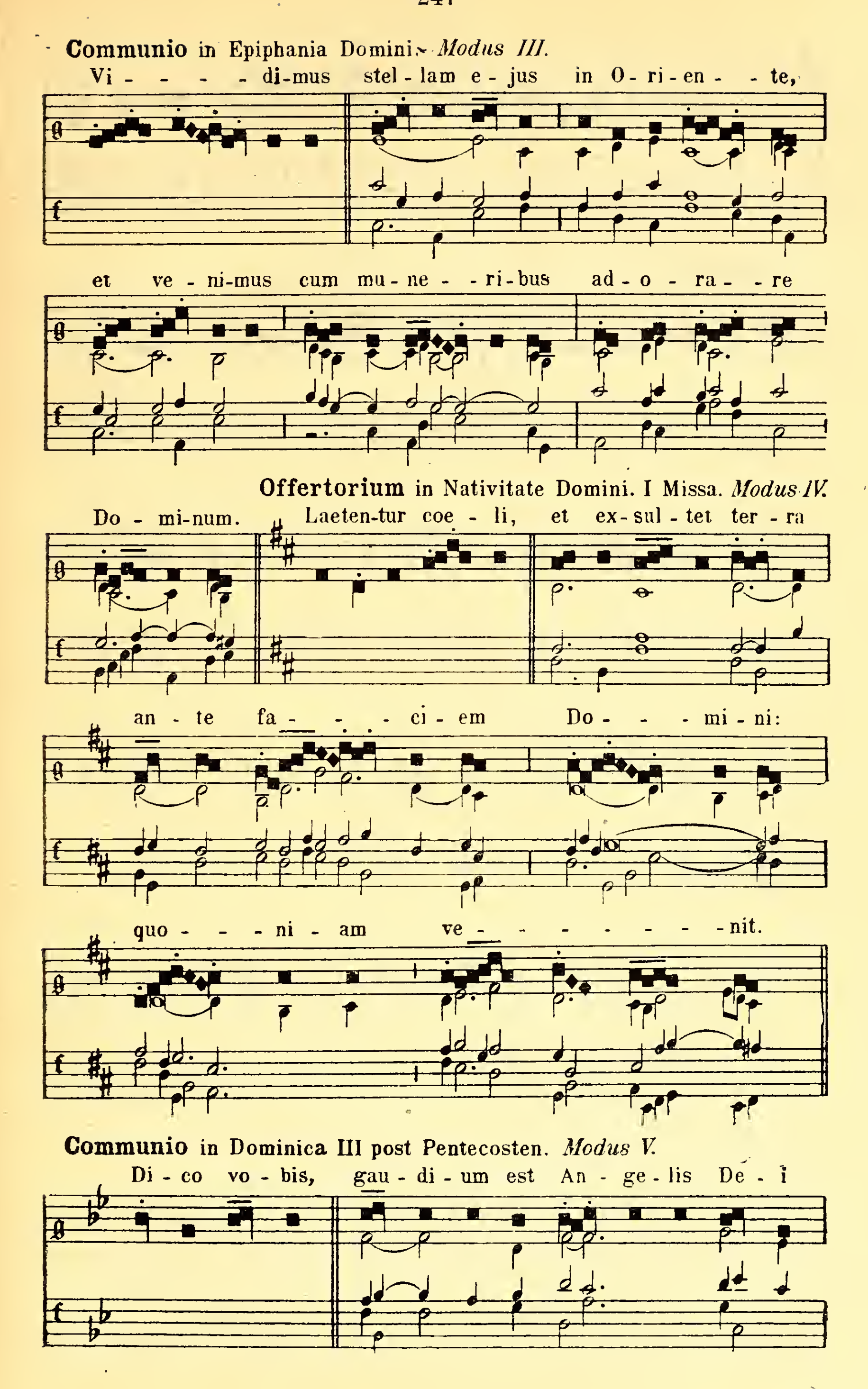
Harmonische Behandlung notenreicher Gesänge.

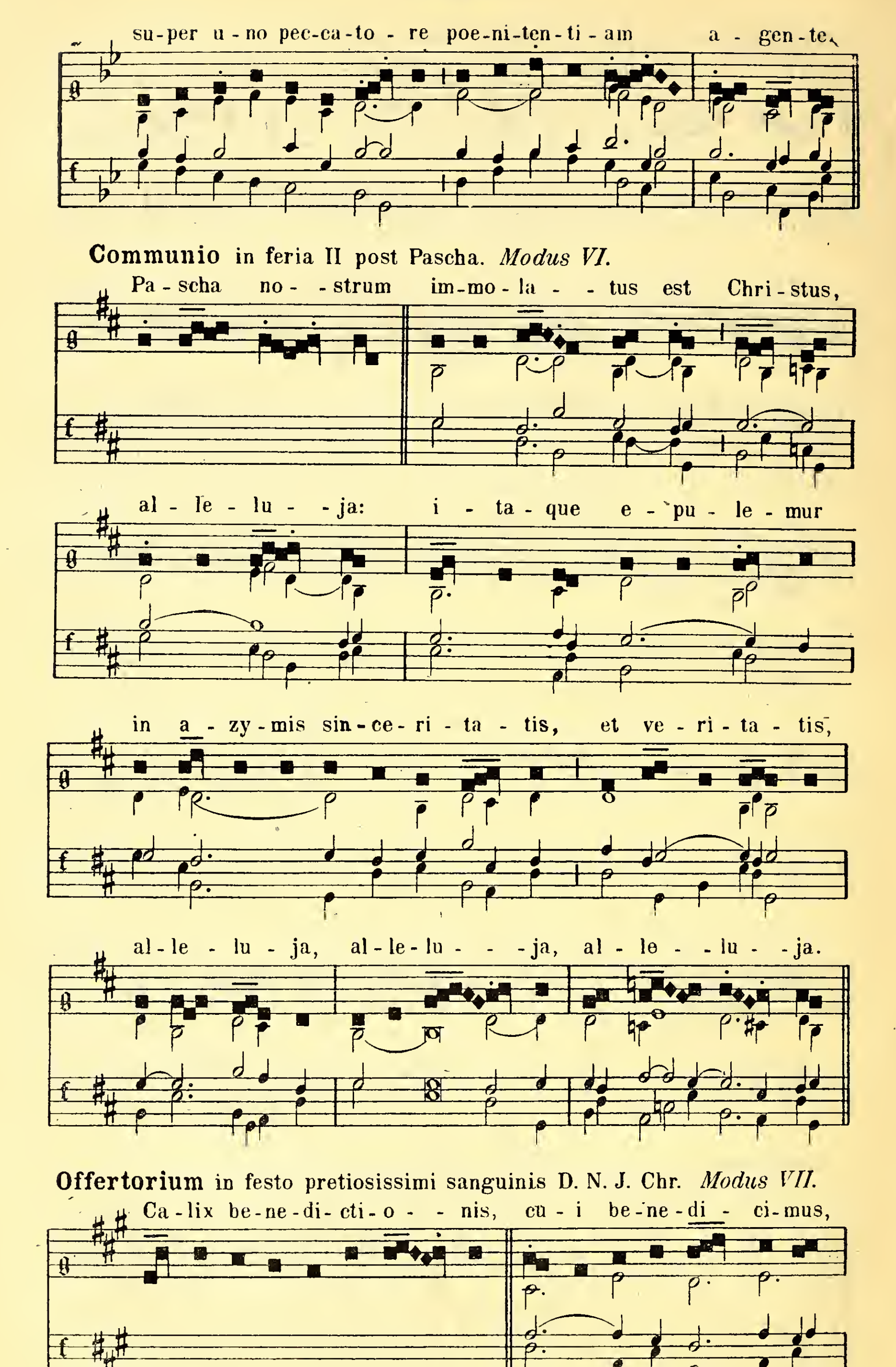
Nachdem die gebräuchlichsten Kadenzformen vorgeführt worden sind, soll die bereits angekündigte Behandlung notenreicherer Formen des Chorals in Beispielen gezeigt werden; es eignen sich hierzu vorzüglich die Melodieen des zum Graduale gehörenden Alleluja mit seinen Jubilationen.

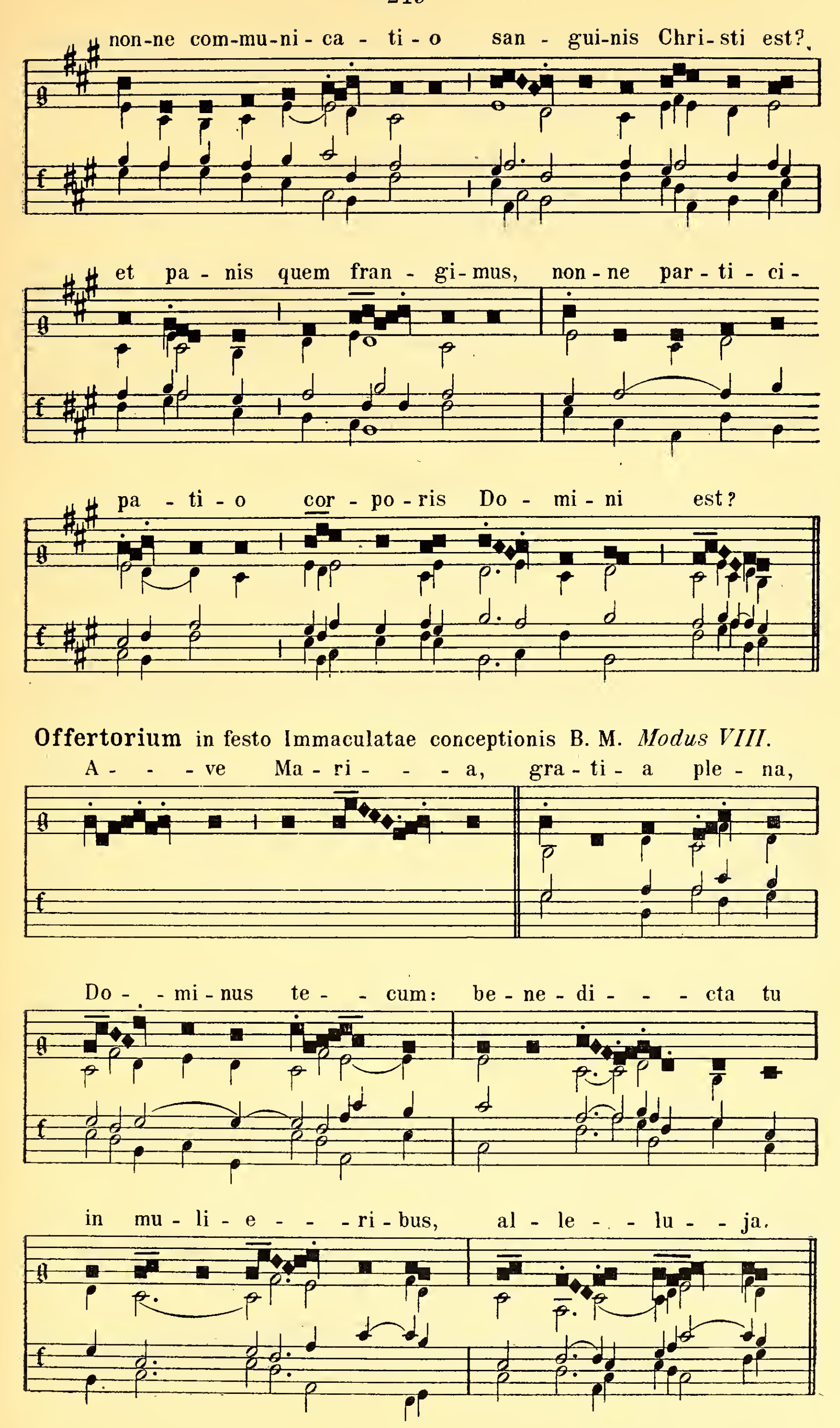

Modus I.
Al - le - - lu - - - ja
Modus II.
Al - le - lu - ja
Modus III.
Al-le - - - lu - - - ja
Modus IV.
Al - le - - - lu - - ja
Modus V.
Al - le - - - lu - ja
Modus VI.
Al-le - lu - - ja
Modus VII.
Al-le - lu - ja
Modus VIII.
Al - le - lu - ja

An einigen der in der Regel ziemlich notenreichen Offertorien- und Communio-Sätzen möge in Folgendem noch die Art der harmonischen Behandlung gezeigt werden.




Communio in Epiphania Domini. Modus III.
Vi - - - - di-mus stel - lam e - jus in O - ri - en - - te,
et ve - ni-mus cum mu - ne - - ri - bus ad - o - ra - - re
Offertorium in Nativitate Domini. I Missa. Modus IV.
Do - mi-num. Laeten-tur coe - li, et ex - sul - tet ter - ra
an - te fa - - - - ci - em Do - - - mi - ni:
quo - - - ni - am ve - - - - - - - - nit.
Communio in Dominica III post Pentecosten. Modus V.
Di - co vo - bis, gau - di - um est An - ge - lis De - i


su-per u-no pec-ca-to-re poe-ni-ten-ti-am a-gen-te.
Communio in feria II post Pascha. Modus VI.
Pa-scha no-strum im-mo-la-tus est Chri-stus,
al-le-lu-ja: i-ta-que e-pu-le-mur
in a-zy-mis sin-ce-ri-ta-tis, et ve-ri-ta-tis,
al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.
Offertorium in festo pretiosissimi sanguinis D. N. J. Chr. Modus VII.
Ca-lix be-ne-di-cti-o-nis, cu-i be-ne-di-ci-mus,


non-ne com-mu-ni - ca - ti - o san - gui-nis Chri- sti est?
et pa - nis quem fran - gi- mus, non - ne par - ti - ci -
pa - ti - o cor - po - ris Do - mi - ni est?
Offertorium in festo Immaculatae conceptionis B. M. Modus VIII.
A - - - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - na,
Do - - mi - nus te - - cum: be - ne - di - - - cta tu
in mu - li - e - - - ri - bus, al - le - - lu - - ja.

Als Übungsstoff zur Nachahmung des Vorgeführten wähle man zunächst kleine Sätze: Die Psalmverse zu den Introitus, die Credo-Melodieen, Vesper-Antiphonen, dann erst gröfsere und notenreichere Stücke.

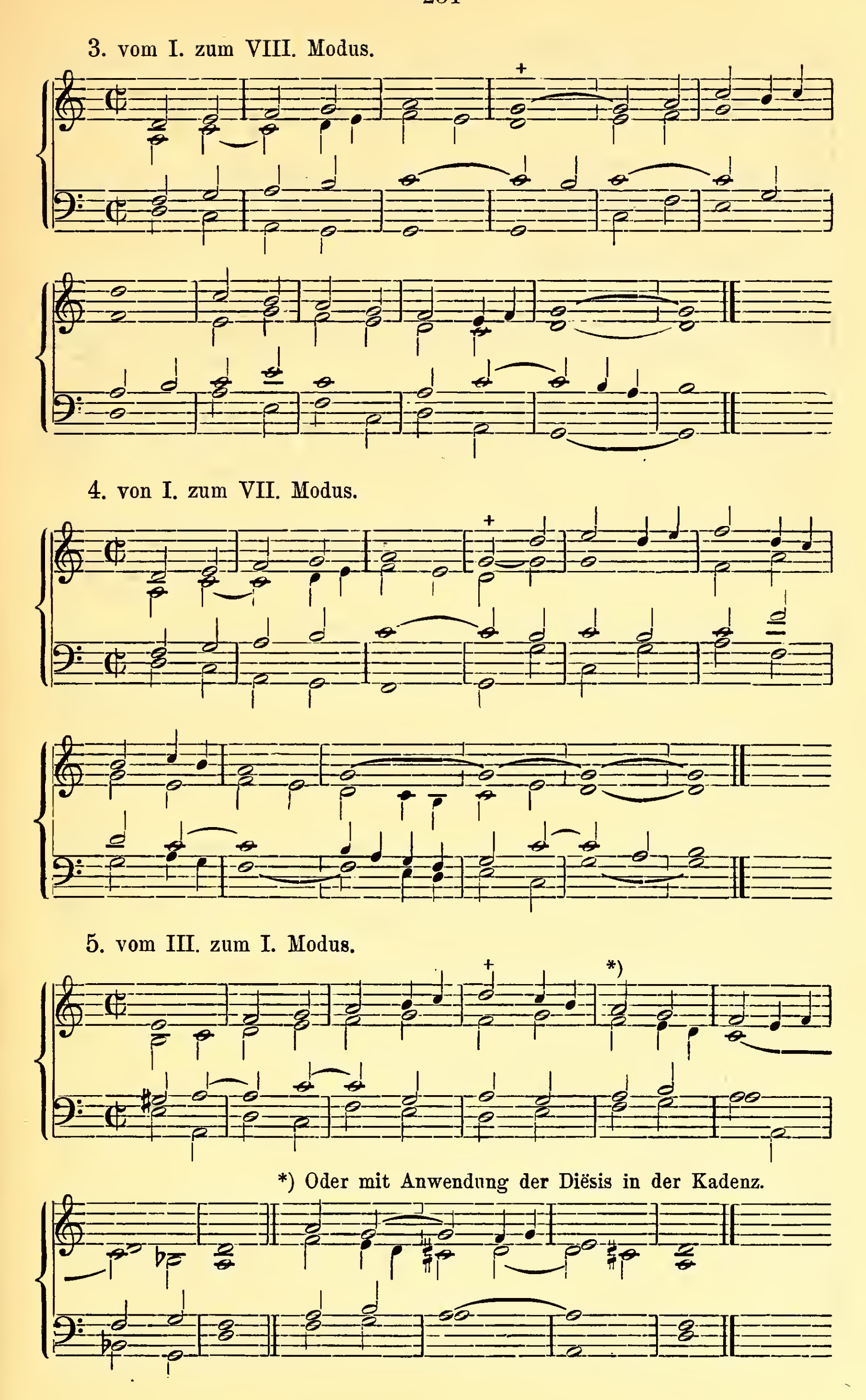
Modulationen

innerhalb der Kirchentonarten sowohl, als zwischen letztern und den modernen Tonarten.

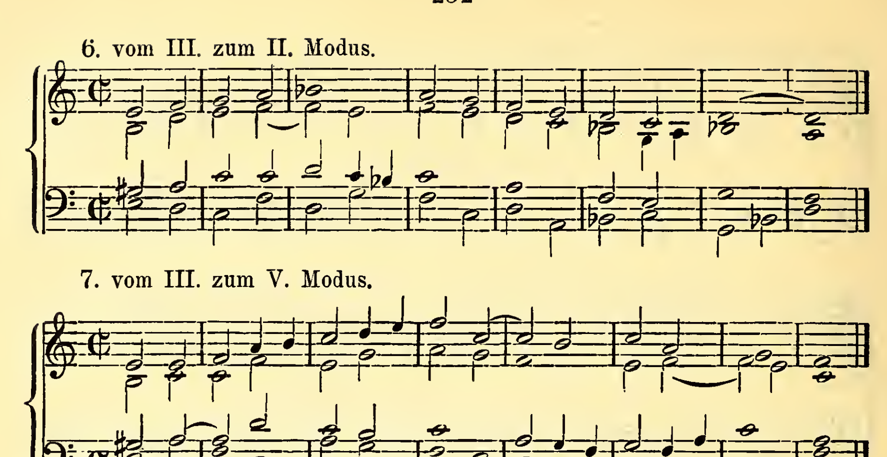
Da die Kirchentonarten nur aus natürlichen Tönen bestehen, so kann, wenn die Tonus nicht transponiert sind, von einer eigentlichen Modulation innerhalb derselben nicht die Rede sein. Unter Modulation im Rahmen der alten Tonarten kann nur das Erreichen eines neuen Finaldreiklangs mit einer dem neuen Tonus eigentümlichen Kadenz verstanden werden; und wenn man den neuen Modus noch weiter kennzeichnen will, so ist die Anwendung einer oder einiger der typischen Melodieformen desselben angebracht, z. B.:

Überleitungen



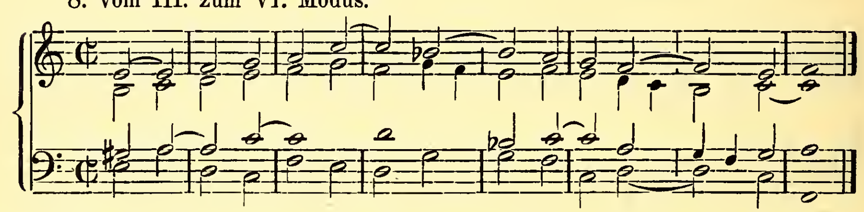

3. vom I. zum VIII. Modus.
4. von I. zum VII. Modus.
5. vom III. zum I. Modus.
*)
*) Oder mit Anwendung der Diësis in der Kadenz.

6. vom III. zum II. Modus.



7. vom III. zum V. Modus.

8. vom III. zum VI. Modus.



Diese wenigen Beispiele werden genügen, um zu zeigen, wie einfache Überleitungen zwischen nicht transponierten Kirchentonarten einzurichten sind. Die Stelle, welche in vorstehenden Beispielen mit + bezeichnet ist, kann, wenn die Überleitung auf die geringste Ausdehnung beschränkt werden soll, als Schlufs dienen.

Für Überleitungen innerhalb transponierter Kirchentonarten wolle man sich folgendes merken: Den Ausgangsaccord kann man in der Regel als tonischen Dreiklang einer Dur- oder Molltonart auffassen. Von diesem Accord aus wird es leicht sein, durch reine Dreiklangsharmonieen diejenige Dur- oder Molltonart zu erreichen, welche durch die Vorzeichnung der zu erreichenden Tonart angezeigt ist, und von hier aus kann es nicht schwer fallen, mit passender Kadenzierung den Finaldreiklang desjenigen Tonus zu erreichen, der das Ziel der Überleitung ist. In vielen Fällen kann dieses Ziel auch direkt oder auf kürzerm Wege erreicht werden. Beispiele:

1. Von dem um eine grofse Sekunde erhöhten dorischen Tonus nach dem um eine kleine Terz erhöhten phrygischen Tonus (a), nach dem um eine grofse Sekunde erniedrigten mixolydischen Tonus (b), nach dem um eine grofse Sekunde erniedrigten lydischen Tonus (c).





2. Modulation von dem um eine grofse Sekunde erhöhten phrygischen Tonus nach dem nichttransponierten dorischen Tonus (a), nach dem um eine kleine Sekunde erniedrigten lydischen Tonus (b), nach dem nicht transponierten mixolydischen Tonus (c).



Man versuche folgende Aufgaben zu lösen: 1. Moduliere von dem um eine kleine Terz erniedrigten V. Modus a) nach dem nichttransponierten VIII., b) nach dem um 1 grofse Sekunde erhöhten I., c) nach dem um eine reine Quarte erhöhten II., d) nach dem um eine kleine Terz erhöhten III. Modus! 2. Moduliere von dem um eine grofse Sekunde erniedrigten mixolydischen Modus a) nach dem nichttransponierten phrygischen, b) nach dem um eine kleine Terz erhöhten hypolydischen, c) nach dem um eine grofse Sekunde erhöhten dorischen Modus! 3. Moduliere von dem mit 2 ♯ bezeichneten dorischen zu dem mit 3 ♭ bezeichneten phrygischen Tonus! ferner von dem mit 2 ♭ bezeichneten VIII. zu dem mit 2 ♯ bezeichneten III. Tonus! ferner von dem mit 5 ♯ bezeichneten V. zu dem nicht transponierten VIII. Modus!

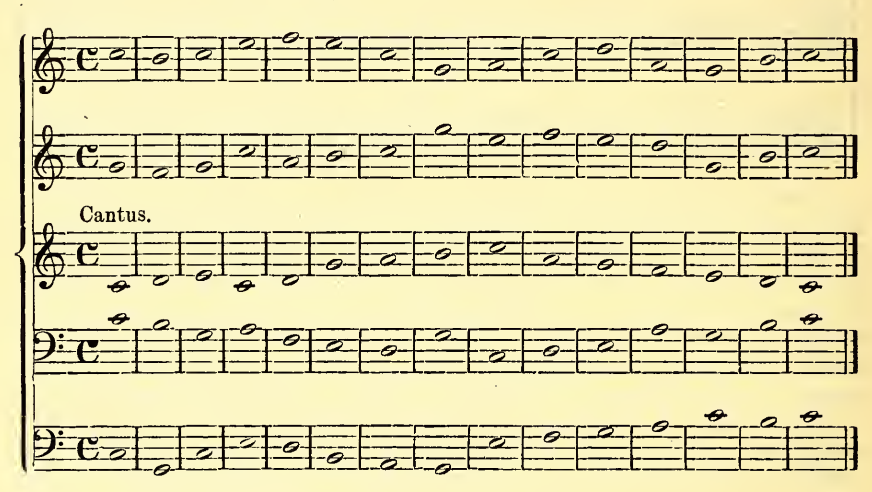
Vom Kontrapunkt.

Unter Kontrapunkt versteht man die Kunst, zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere andere zu erfinden; diese können entweder über oder unter der gegebenen liegen. Die gegebene Melodie heifst **Cantus**, die dazu gesuchten nennt man **kontrapunktierende Stimmen** oder kurzweg **Kontrapunkte**. Setzt man zu einem Cantus **einen** Kontrapunkt, so ist das Ganze ein **zweistimmiger** Kontrapunkt; setzt man zwei kontrapunktierende Stimmen hinzu, die mit dem Cantus gleichzeitig klingen sollen, so ist das Ganze ein **dreistimmiger** Kontrapunkt u. s. w. Sind die Stimmen beim zweistimmigen Kontrapunkt so beschaffen, dafs sie sich ohne Verletzung der Harmoniegesetze verlegen lassen, so ist es ein **doppelter** Kontrapunkt. Ist ein **dreistimmiger** Kontrapunkt in der eben bezeichneten Weise gearbeitet, so hat man einen dreifachen Kontrapunkt u. s. w.

A. Der zweistimmige Kontrapunkt.

1. Gattung: Note gegen Note.

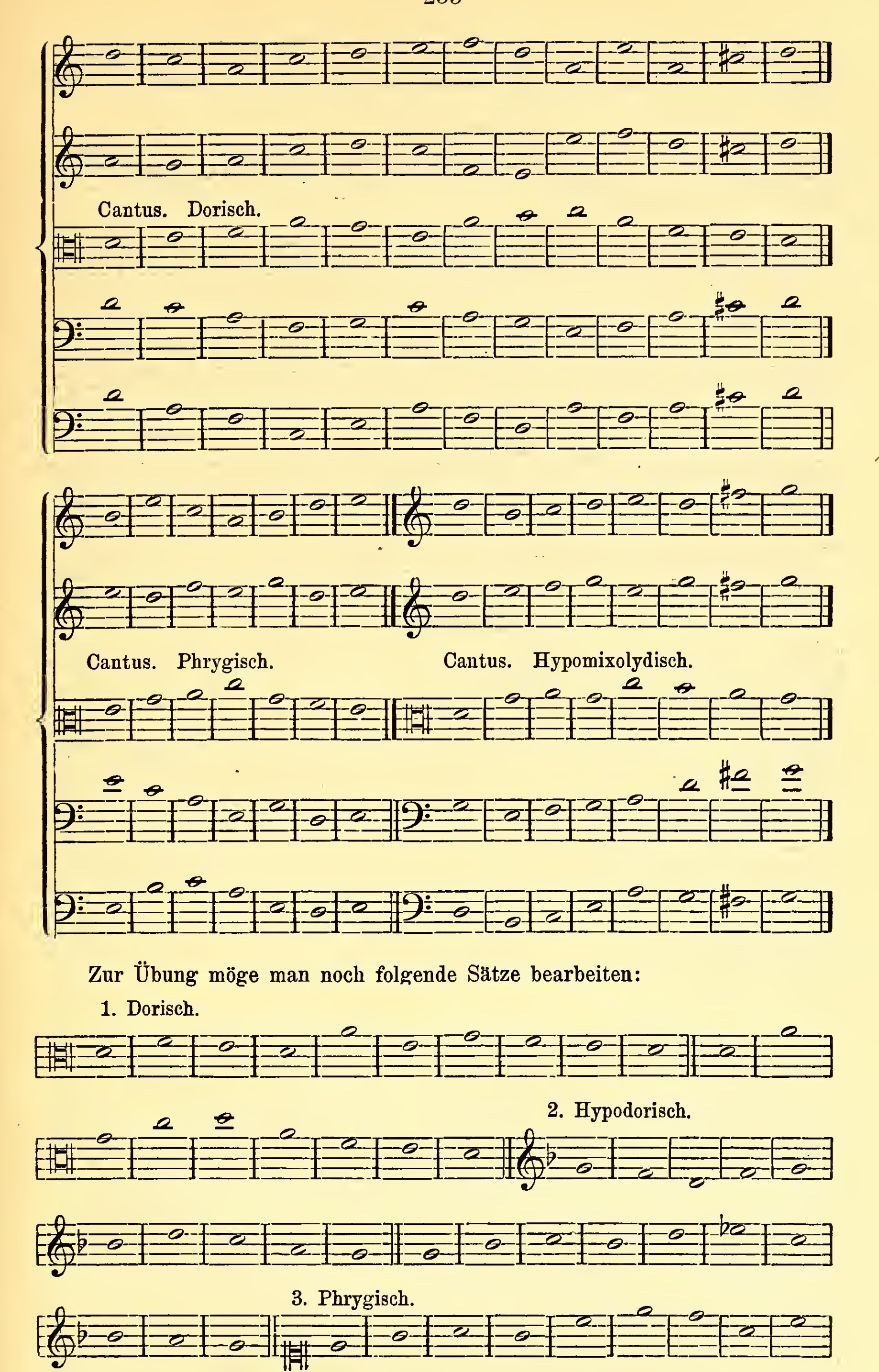
Die Stimmen im zweistimmigen Kontrapunkt sollen, wenn Note gegen Note gesetzt wird, nur Konsonanzen zu einander bilden. Die im zweistimmigen Satze anzuwendenden Konsonanzen sind: Der Einklang, die reine Oktave und Quinte, die grofse und kleine Terz und deren Umkehrung. Über die Fortschreitung der Stimmen merke man folgendes: zu einer vollkommenen Konsonanz soll nur durch Gegen- und Seitenbewegung fortgeschritten werden; zu einer unvollkommenen Konsonanz kann man auch durch gerade Bewegung gehen. Zu Anfang des Kontrapunktes setze man immer eine vollkommene Konsonanz; doch hat man darauf zu achten, dafs, wenn der Cantus mit der Tonika beginnt, der darunter gesetzte Kontrapunkt nicht mit der Subdominante anfange, weil das die Tonart nicht klar zur Erkenntnis bringen würde. Im Verlauf des Satzes sind die unvollkommenen Konsonanzen den vollkommenen vorzuziehen, weil sie gröfsere Fülle geben. Aufser am Anfang und Schlufs ist die Anwendung des Einklangs verboten. Die Schlufsbildung geschieht stets in Gegenbewegung: hat der Cantus 2, 1 oder 7, 1, so hat dementsprechend der Kontrapunkt 7, 1 oder 2, 1.*)



Zu den schriftlichen Übungen nehme man Notenpapier mit möglichst vielen Linien. Das System, welches in der Mitte des Blattes steht, dient zur Aufnahme des Cantus, in die übrigen Systeme werden die Kontrapunkte gesetzt. Man denke sich unter Cantus und Kontrapunkt zwei zunächstgelegene Stimmen z. B. Sopran und Alt, Alt und Tenor und halte die Melodie im Umfange dieser Stimmen. Zur Übung in den alten Tonarten seien noch folgende Muster im I., III. und VIII. Modus mitgeteilt.

---

*) Die hier und bei den folgenden Gattungen des Kontrapunktes mitgeteilten Regeln, gehören zu denjenigen, welche von dem Kontrapunktisten der klassischen Periode aufgestellt und befolgt wurden. Wenn die neuere Schule bei der Behandlung des Kontrapunktes vielfach andere Wege wandelt und manche Freiheiten gestattet, so ist doch jedem Anfänger zu raten, vorab sich die Beachtung der strengeren Regeln angelegen sein zu lassen.

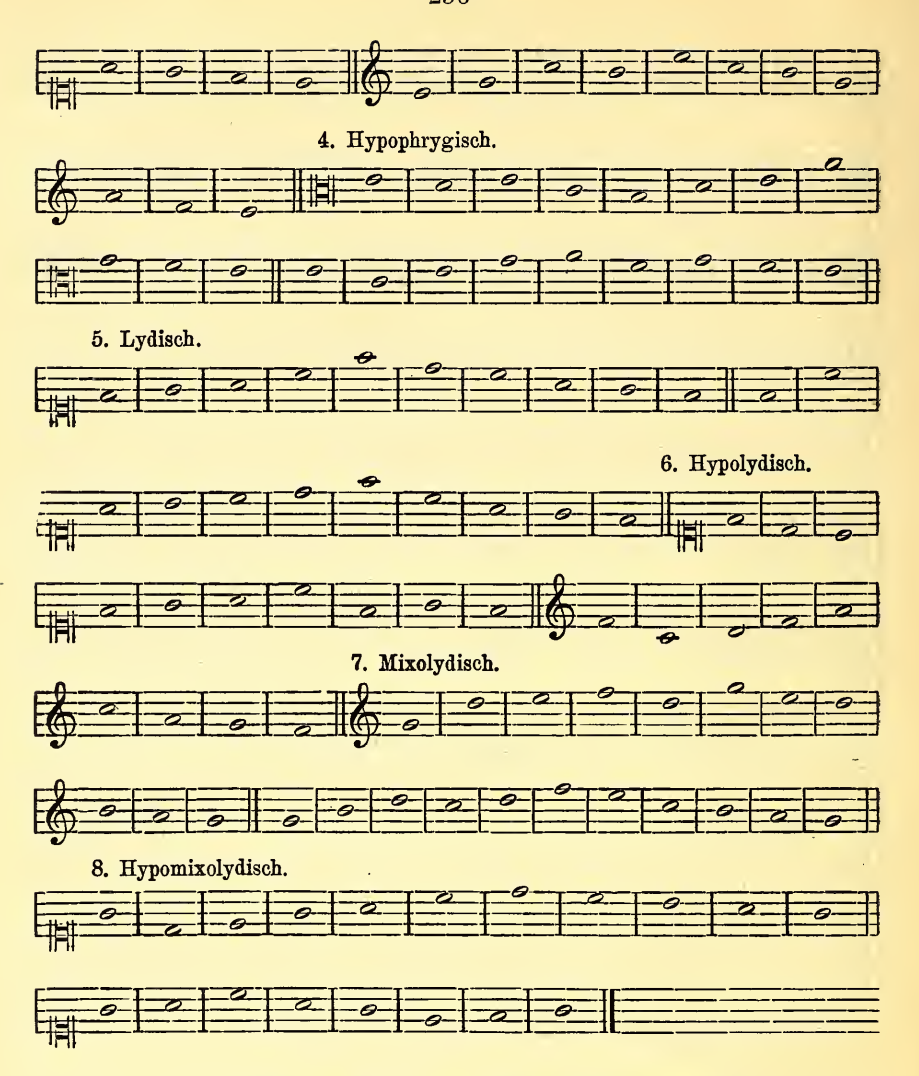


Zur Übung möge man noch folgende Sätze bearbeiten:

1. Dorisch.

2. Hypodorisch.

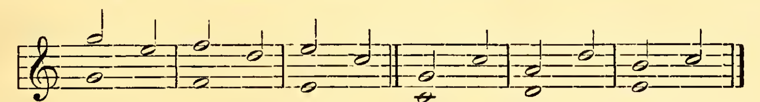
3. Phrygisch.



2. Gattung: Zwei Noten gegen eine Note.

Die zweite Gattung des Kontrapunktes ist diejenige, bei welcher zwei Kontrapunktnoten gegen jede Cantusnote gesetzt werden. Man faſst die Cantusnoten als zweizeitige auf und setzt dazu im Kontrapunkt zwei einzeitige Noten. Die Note auf der schweren Zeit muſs immer Konsonanz sein; die auf der leichten Zeit kann sowohl Konsonanz als durchgehende Dissonanz sein, d. h. ein solcher dissonierender Ton, der nach derselben Richtung fortschreitend, zwei Konsonanzen sekundenweise verbindet. Man hat sich zu hüten, statt des Durchganges einen Neben- oder einen Hilfston anzuwenden, d. h. eine solche Dissonanz, welche entweder nicht stufenweise zur folgenden Konsonanz sich fortbewegt, oder eine solche, welche sich zwar stufenweise von der ersten Konsonanz entfernt, aber dann wieder zu derselben zurückkehrt. Für die Anfangsnote des Kontrapunktes gilt wieder als Regel, daſs

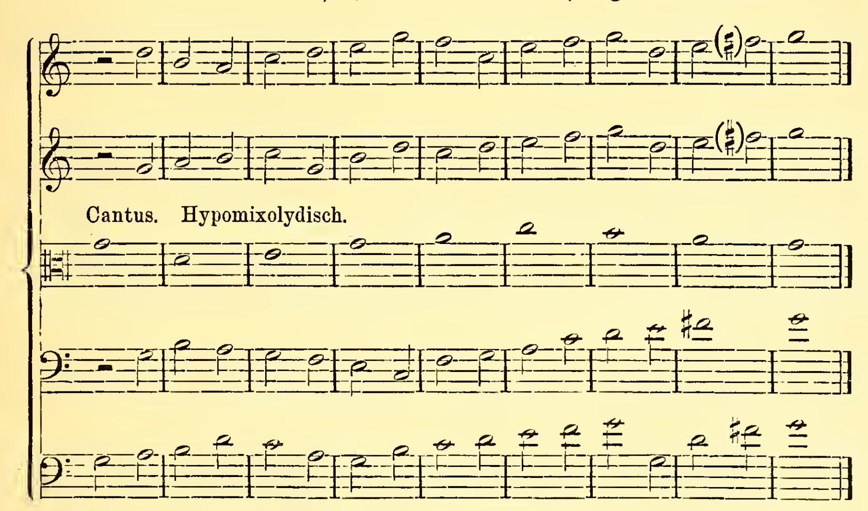
sie zur Cantusnote eine vollkommene Konsonanz bilden soll. Es ist aber nicht nötig, dafs die erste Note des Cantus schon mit zwei Tönen im Kontrapunkt begleitet werde; es klingt sogar schöner und selbständiger, wenn der Kontrapunkt auf der schweren Zeit des ersten Taktes eine Pause hat und erst auf der zweiten Zeit eine Note bringt. Es ist verboten, auf der schweren Zeit öfters hintereinander dieselbe vollkommene Konsonanz zu gebrauchen, weil das den Eindruck falscher Parallelen gibt, z. B.:



Der Einklang ist in dieser Gattung immer dann erlaubt, wenn derselbe auf der leichten Zeit auftritt, und wenn die in den Einklang springende Stimme sekundenweise zurückgeht.



Über die Schlufsbildung ist folgendes zu merken: Heifst der Cantus 2, 1, so mufs der Kontrapunkt über demselben 6, 7, 1 heifsen; der Kontrapunkt unter dem Cantus kann nicht so heifsen, weil die 6 auf der schweren Zeit zu der darüber liegenden 2 eine Quarte, also eine Dissonanz bilden würde; es mufs der Schlufs dann mit 5, 7, 1 oder blofs mit 7, 1 gebildet werden.



Man bearbeite die früher mitgeteilten Melodieen nach der 2. Gattung des Kontrapunktes!

3. Gattung: Vier Noten gegen eine Note.

Bei der dritten Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes werden gegen die vierzeitigen Noten des Cantus vier einzeitige Noten im Kontrapunkt gesetzt. Hierbei hat man darauf zu achten, dafs die Noten auf den schweren Zeiten Konsonanzen sind; auf den leichten Zeiten kann man sowohl Konsonanzen als

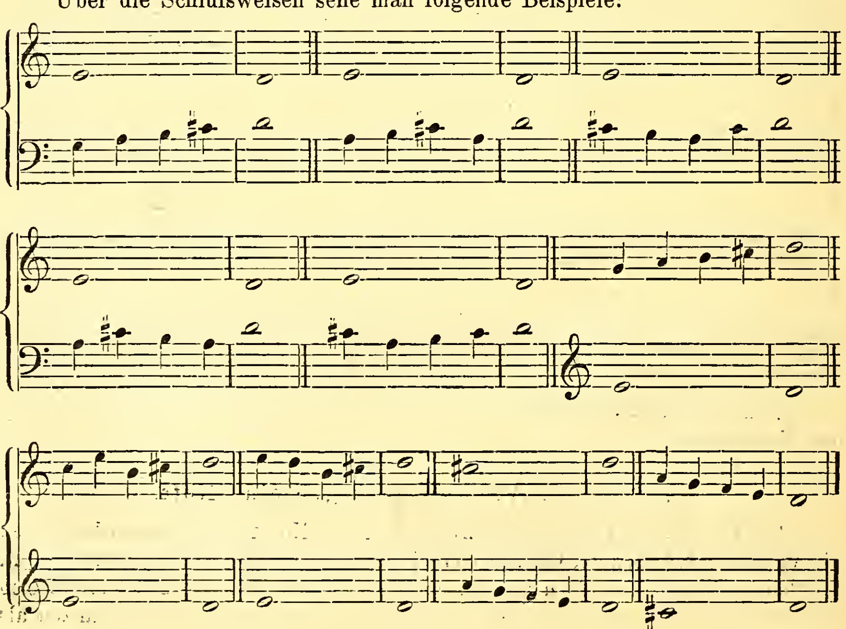
auch durchgehende Dissonanzen anwenden. Des fliefsenden Gesanges wegen darf zuweilen auch auf der schweren Zeit eine durchgehende Dissonanz stehen, z. B.:

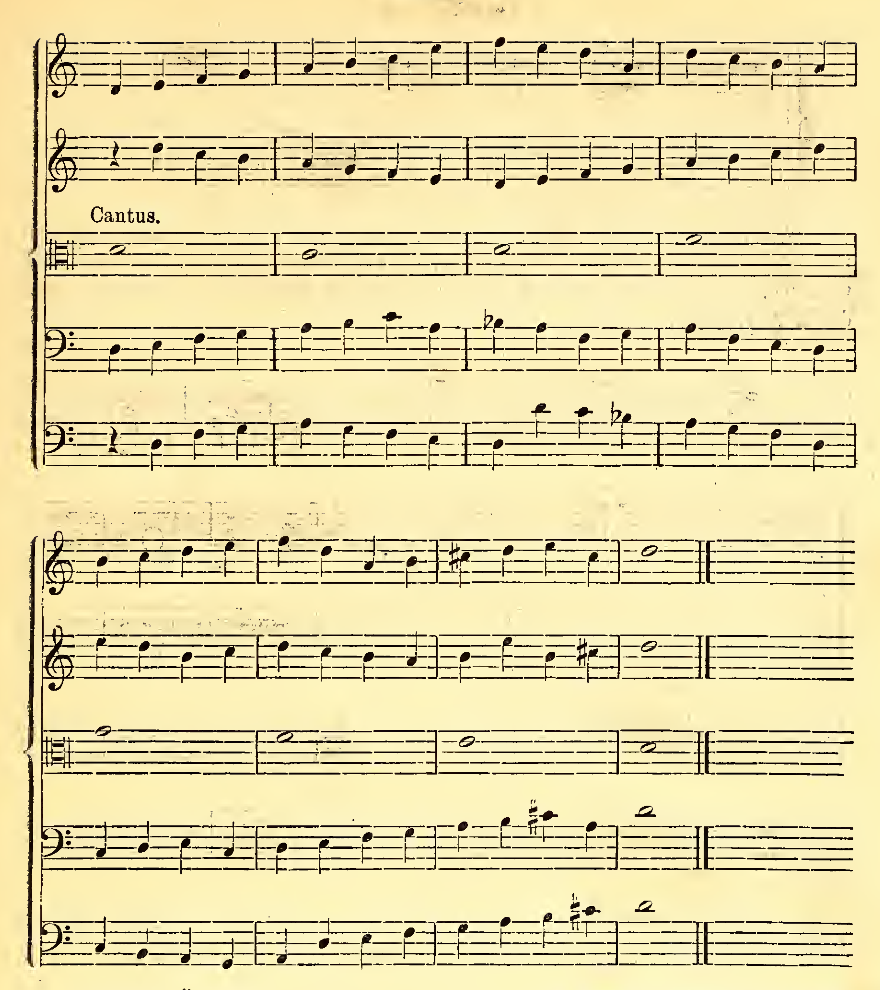


Statt der durchgehenden Töne, die auf den leichten Zeiten erlaubt sind, soll man keine Hilfstöne anwenden; denn da man durch dieselben die fliessende Bewegung in ganz bequemer und oberflächlicher Weise unterhalten kann, so sind sie keineswegs ein Mittel, sich in der Erfindung selbständiger, charaktervoller Melodieen zu üben. Dagegen ist die Anwendung einer ganz besondern Dissonanz, der Cambiata, erlaubt. Es ist das ein dissonierender Ton, welcher im Raum einer reinen fallenden Quarte so liegt, dafs er von dem obern Ton der Quarte eine Sekunde entfernt ist; die beiden Töne, welche die Quarte bilden, müssen hierbei auf schwere Zeiten fallen und von dem tiefen Ton der Quarte aus mufs die Melodie sekundenweise steigen, z. B.:



Über die Schlufsweisen sehe man folgende Beispiele:





Weitere Übungen sind an den S. 254—256 notierten Melodieen anzustellen!

4. Gattung: Anwendung von Synkopen.

Die vierte Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes besteht in der Anwendung von Synkopen. Eine Synkope ist die Verbindung einer leichten mit der darauf folgenden schweren Zeit. Bei dieser Gattung denkt man sich am besten die Cantusnoten zweizeitig und die des Kontrapunktes einzeitig. Wurden bei der vorigen Gattung als Dissonanzen häufig Durchgänge (und an wenigen Stellen Wechseltöne auf der schweren Zeit) gebraucht, so kann man in der neuen Gattung sehr gut Vorhalte anwenden; die Dissonanzen müssen hierbei auf die schwere Zeit fallen. Der Anfang der Synkope mufs eine Konsonanz sein. Läfst der Cantus es nicht zu, dafs die Synkopen ununterbrochen einander folgen, so kann man für kurze Zeit die zweite Gattung des Kontrapunktes eintreten lassen. Den Schlufs des Kontrapunktes kann man leicht und mit guter Wirkung bilden, wie folgt:



Als Dissonanzen auf der schweren Zeit können auftreten: a) über dem Cantus: Quarte, Septime und None, b) unter dem Cantus: Sekunde und Quarte. Die nachfolgenden Beispiele zeigen die genannten Dissonanzen und deren Auflösung:

Cantus. Modus VIII.

5. Gattung: Drei Noten gegen eine Note.

Bei dieser Gattung sind die Töne des Cantus dreizeitig, die des Kontrapunktes einzeitig. Die Note auf der schweren Zeit mufs eine Konsonanz sein; von den auf die leichten Zeiten fallenden Tönen mufs wenigstens eine noch konsonieren, die andere kann eine durchgehende Dissonanz sein. Die vorige Gattung des Kontrapunktes kann recht gut mit dieser verbunden werden, indem man die dritte Zeit mit der ihr folgenden ersten Zeit zu einer Synkope vereinigt. In diesem Falle mufs natürlich die dritte Zeit eine Konsonanz sein und zwar aus dem doppelten Grunde, weil entweder nach der eben ausgesprochenen Regel auf der folgenden ersten Zeit eine Konsonanz stehen mufs, oder weil, wenn eine Dissonanz auf derselben erscheint, diese durch die voraufgehende Konsonanz vorbereitet werden mufs. Ist mit der Synkope ein Vorhalt verbunden, so geschieht dessen Behandlung nach den bekannten Regeln; es kann aber auch vor der Auflösung des auf der schweren Zeit stehenden Vorhaltes noch ein Verzögerungston auf der zweiten Zeit erscheinen

und auf der dritten Zeit erst die Auflösung. Der Verzögerungston kann hierbei ein harmoniefremder sein; er liegt dann bekanntlich eine kleine Terz unter dem Vorhalt; er kann auch, wenn der Vorhalt vor dem Grundton des Accordes liegt, ein harmonieeigner Ton sein; in diesem Falle springt er vom Vorhalt aus entweder eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts.



6. Gattung: Gemischte Noten.

Bei der 6. Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes setzt man gegen den Cantus einen nach freiem Ermessen rhythmisch und melodisch geordneten Kontrapunkt. Über den Wert der hierbei anzuwendenden Noten merke man folgendes:

1. An eine Note auf der leichten Zeit bindet man keine längere Note auf der folgenden schweren Zeit, z. B.:

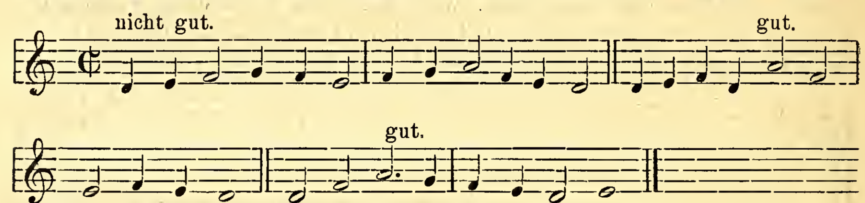


2. An eine Note auf der leichten Zeit darf man eine kürzere auf der folgenden schweren Zeit binden; doch soll diese wenigstens die Hälfte der längern Note betragen, z. B.:



3. Es ist nicht ratsam, auf die schwere Zeit halbzeitige und auf die leichte Zeit ganzzeitige Töne zu setzen; denn die schwere Zeit versinnbildet die Ruhe, die leichte Zeit die Bewegung, was durch die kürzern Töne auf der leichten und durch die längern Töne auf der schweren Zeit zum Ausdruck gebracht wird. Die Bewegung in halbzeitigen Tönen auf der schweren Zeit

ist aber dann zulässig, wenn die folgende leichte Zeit auch halbzeitige Töne enthält, oder wenn die letzte Note der vorigen Zeit eine halbzeitige war, z. B.:



Da die Musik nicht nur durch die Töne an und für sich sondern mehr noch durch deren schöne rhythmische Anordnung, durch wohlerwogene Symmetrie wirkt, so ist es ratsam, bei dieser Gattung sich bestimmter Motive (am besten zweitaktiger) von scharfer rhythmischer Gestaltung zu bedienen, z. B.:

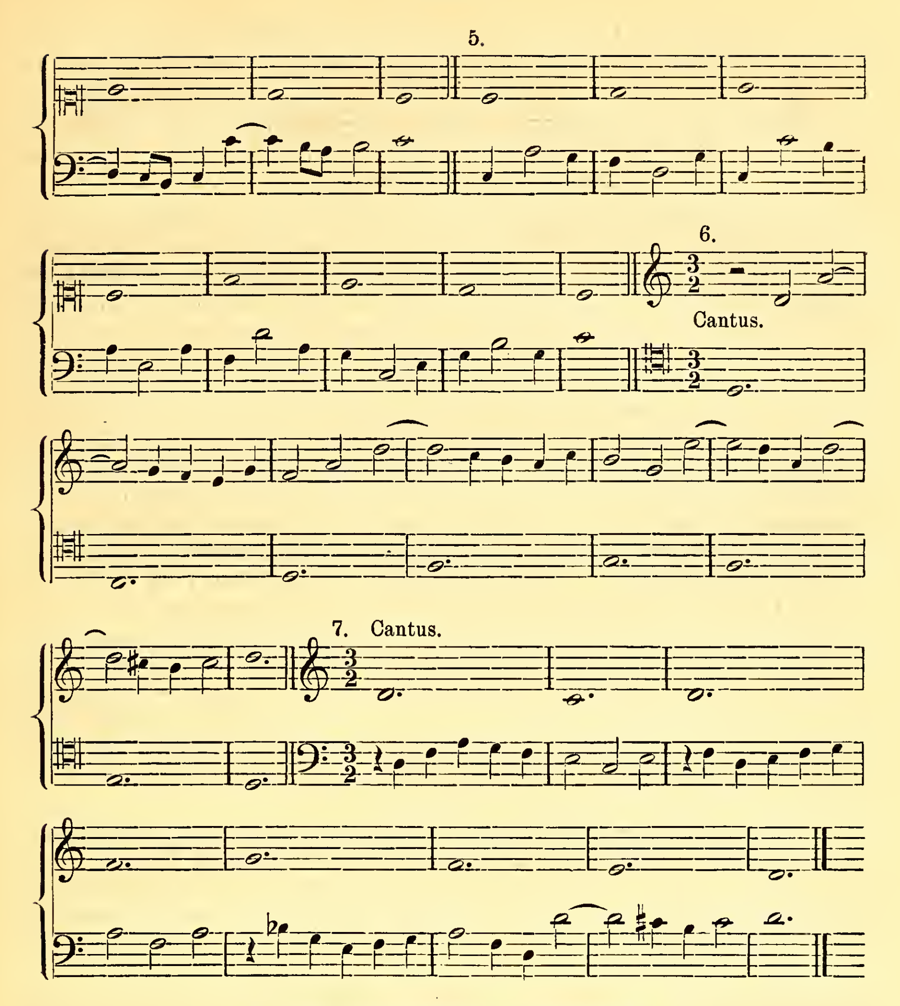
1.

Cantus.

2.

3.

4. Cantus.

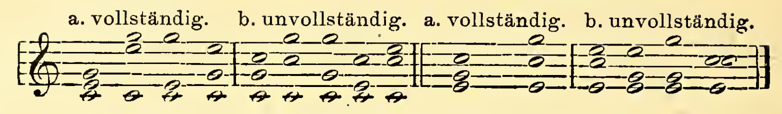


B. Der dreistimmige Kontrapunkt.

Die alten Harmoniker hielten den dreistimmigen Satz für den kunstvollsten, weil es bei demselben vorzugsweise darauf ankam, mit wenigen Stimmen bei guter Führung derselben möglichst vollständige Harmonieen zu bilden, was beim vierstimmigen Satze gar keine Schwierigkeiten verursacht. Es mufs also bei den Übungen im dreistimmigen Kontrapunkt das Bestreben leitend sein, möglichst vollständige Dreiklänge zu erzielen; es sollen das vorzugsweise die reinen, also harte und weiche Dreiklänge sein; seltener soll der verminderte Dreiklang auftreten. Da es der fliefsenden Führung der Stimmen wegen nicht in allen Fällen möglich ist, vollständige Dreiklänge zu erzielen, so sind aufser dem vollständigen Dreiklang als Grundaccord noch folgende Accordformen gestattet:

a) Der Dreiklang als Grundaccord ohne Terz (namentlich im Anfang), b) der Dreiklang als Grundaccord ohne Quinte, c) der Dreiklang als Sextenaccord ohne Quinte, d) der Dreiklang als Sextenaccord ohne Grundton. Die anzuwendenden Zusammenklänge wären also folgende:

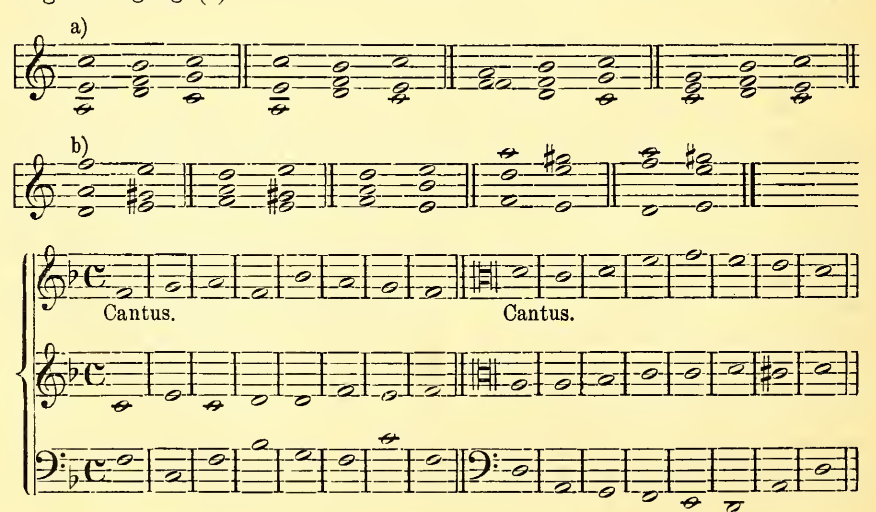
1. Grundaccorde. 2. Sextenaccorde.



1. Gattung: Note gegen Note.

Bei dieser Gattung ist alles das zu beachten, was bei der 1. Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes bezüglich der Anwendung von Konsonanzen und der Stimmführung gesagt wurde. Über den Schlufs ist folgendes zu merken: Der Schlufs wird, (den phrygischen Modus ausgenommen), durch den Dominantdreiklang eingeleitet. Ist derselbe Grundaccord, so schreitet sein Bafston zum Grundton des tonischen Dreiklangs in der Regel eine Quinte abwärts, wenn auch dadurch mit einer andern Stimme eine verdeckte Oktave entstehen sollte. Die andern Stimmen schreiten auch in der Regel zum Grundtone fort, so dafs am Schlusse in diesem Falle die drei Stimmen die Tonika aufweisen. Tritt aber der Dominantendreiklang als Sextaccord auf, so schreitet der Bafs eine Stufe aufwärts zur Tonika des tonischen Dreiklangs und es ist dann am besten, wenn diejenige Stimme, welche den Grundton des Dominantendreiklangs enthält, denselben im Schlufsaccord beibehält, selbst für den Fall, dafs letzterer ohne Terz erscheinen sollte. Die andere Stimme, welche die Quinte des Dominantenaccordes enthält, schreitet entweder zum Grundton oder zur Terz des tonischen Dreiklangs. Im Schlufsaccord wird, wenn dem Kontrapunkt eine Tonart zu Grunde liegt, deren tonischer Dreiklang ein Mollaccord ist, häufig die Terz erhöht. — Enthält die Oberstimme den nach oben gehenden Leitton, also die 7. Stufe, so darf diese auch mit dem Sextaccord der 2. Stufe begleitet werden. Die Quinte desselben darf in diesem Falle sowohl aufwärts zur Quinte, als auch abwärts zur Terz des tonischen Dreiklangs geführt werden (a).

Über den Schlufs im phrygischen Tonus hat man sich zu merken, dafs der dem Schlufs voraufgehende Accord stets der Dreiklang des Tones ist, der eine Sekunde unter dem Finalton liegt, und diesem läfst man den harten Finaldreiklang folgen. Hierbei bewegen sich die äufsern Stimmen stets in Gegenbewegung (b).




Cantus.
Cantus.
Cantus.
Cantus.
Cantus.
Cantus.
Cantus.

Zur Übung in dieser Gattung des dreistimmigen Kontrapunktes benutze man die früher mitgeteilten Melodieen; den Cantus lege man, wie vorhin geschehen, in jede der drei Stimmen und versuche jedesmal mehrere verschiedene Kontrapunktierungen. Man suche zur Bearbeitung auch selbst kurze Melodiesätze auf, die man dem kirchlichen Volkslied oder dem Choral entlehnt; so sind die drei vorhin verwendeten Cantusmelodieen einer Weise des „Dies irae," der Sequenz „Victimae paschali" und dem Liede: „Mitten wir im Leben sind" entnommen.

2. Gattung: Zwei Noten gegen eine Note.

Bei dieser Gattung werden gegen die Cantusnoten in einer Stimme je zwei Noten gesetzt, während die andere Stimme mit dem Cantus gleichlange Töne erhält. Die Regeln über die Führung der Stimmen sind dieselben wie bei derselben Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes. Um eine recht fließende Stimmführung zu erlangen, ist es hier aber gestattet, auf der schweren Zeit zweimal hintereinander in denselben Stimmen reine Quinten zu bringen, wenn dieselben durch einen Terzensprung gesondert sind und wenn nach der letzten Quinte die Stimme in der einmal angenommenen Richtung sekundenweise voranschreitet.



Auf der schweren Zeit suche man möglichst vollständige Dreiklänge zu erzielen. Ist dies der fließenden Stimmführung wegen nicht möglich, so suche man den fehlenden Accordbestandteil auf der folgenden leichten Zeit zu bringen. Beispiel:

1. Cantus. Modus VIII.

2. Cantus.



Wie aus vorstehenden Beispielen zu ersehen ist, läſst sich jeder Cantus in sechsfacher Weise bearbeiten.

3. Gattung: Vier Noten gegen eine Note.

Es gelten bei dieser Gattung die Regeln, welche bei derselben Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes gelehrt worden sind. Neben Erstrebung natürlich wohllautender Führung der mit einzeitigen Tönen kontrapunktierenden Stimme ist besonders darauf zu achten, dafs da, wo alle Stimmen aufs neue zusammen treffen, also bei der 1. Taktzeit, möglichst eine vollständige Harmonie auftritt. Man studiere die folgenden Beispiele und übe sich an den früher mitgeteilten Melodieen!





4. Gattung: Synkopen.

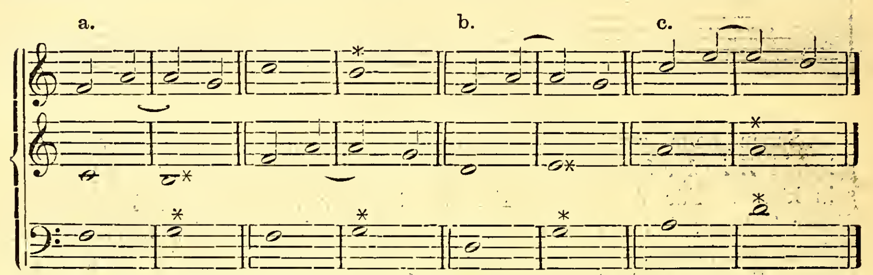
Schon beim zweistimmigen Kontrapunkte wurde gelehrt, dafs die schwere Zeit der Synkope sowohl eine Konsonanz als auch eine Dissonanz sein könne. Für den ersten Fall ist bei der dreistimmigen Bearbeitung dieser Gattung keine Bemerkung nötig, wohl aber für den zweiten Fall. Bekanntlich kann über dem Cantus als Dissonanz gebraucht werden die Quarte, Septime und None, unter demselben die Sekunde und Quarte. Es handelt sich nun darum, festzustellen, was beim dreistimmigen Kontrapunkt mit guter Wirkung noch zu den genannten Dissonanzen treten kann. Es möge dafür in Folgendem das Nötigste mitgeteilt sein: 1. Die Quarte dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bafs und es kann dann in der nicht synkopierenden Stimme zum Bafs eine Quinte (a), Oktave (b) oder Sexte (c) angewendet werden.



2) Die Septime dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zum Bafs und es kann dann die nicht synkopierende Stimme zum Bafs die Terz (a) oder die Oktave (b) bilden.



3) Die zum Basse dissonierende None begleitet man am wirkungsvollsten mit der Terz über dem Basse (a), mit minder guter Wirkung auch mit der Sexte des Basses (b); es kommt auch vor, daſs die Quinte des Basses gewählt wird; man wird aber den Mangel an Fülle sogleich erkennen (c).



Die Vorbereitung der None geschieht am wirkungsvollsten durch die Dezime (vergl. das vorige Beisp. a.); doch sind auch andere Intervalle hierfür tauglich (vergl. die vorigen Beispiele b. und c.); nur soll der Baſs zu dem Tone, zu welchem die Synkope die None bildet, aufwärts schreiten. Eine Vorbereitung der None durch die Oktave ist durchaus zu verwerfen, weil dadurch nur in ungeschickter Weise Oktavenparallelen verdeckt werden. Beispiel:



Die im Baſs als Dissonanz erscheinende Sekunde wird wirkungsvoll von der Quarte (a) oder der Quinte (b) des Basses begleitet. Jedoch kommt es auch vor, daſs der Ton, zu welchem der Baſs die Sekunde bildet, in der Oktave verdoppelt wird (c).

Die im Baſs auftretende dissonierende Quarte muſs von der Sekunde zum Baſs begleitet werden. Siehe das vorige Beispiel a.

Die Quarte zum Baſston oder zu einer andern Stimme ist bis jetzt nur als Dissonanz behandelt worden; es kommt im mehr als zweistimmigen Satz aber häufig bei den besten Meistern vor, daſs eine Quarte zum Baſs auftritt, welche nicht als Dissonanz behandelt wird. Beispiel:



Aus den vorstehenden Beispielen läſst sich erkennen, wie diese Quarte, die sogenannte konsonierende Quarte, zu behandeln ist. Die Quarte muſs nämlich 1) durch sekundenweisen Fortschritt von oben oder unten auf der leichten Zeit eintreten; sie muſs 2) auf der folgenden schweren Zeit regelrechte dissonierende Quarte werden und 3) muſs der Baſs beim Eintreten der konsonierenden Quarte schon vorhanden sein und muſs auch derselbe bleiben beim Erscheinen der dissonierenden Quart und deren Auflösung.

Auch noch eine andere Quarte zum Baſstone findet sich in den Werken der klassischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, mehr aber noch bei den Komponisten der vorhergehenden Periode.

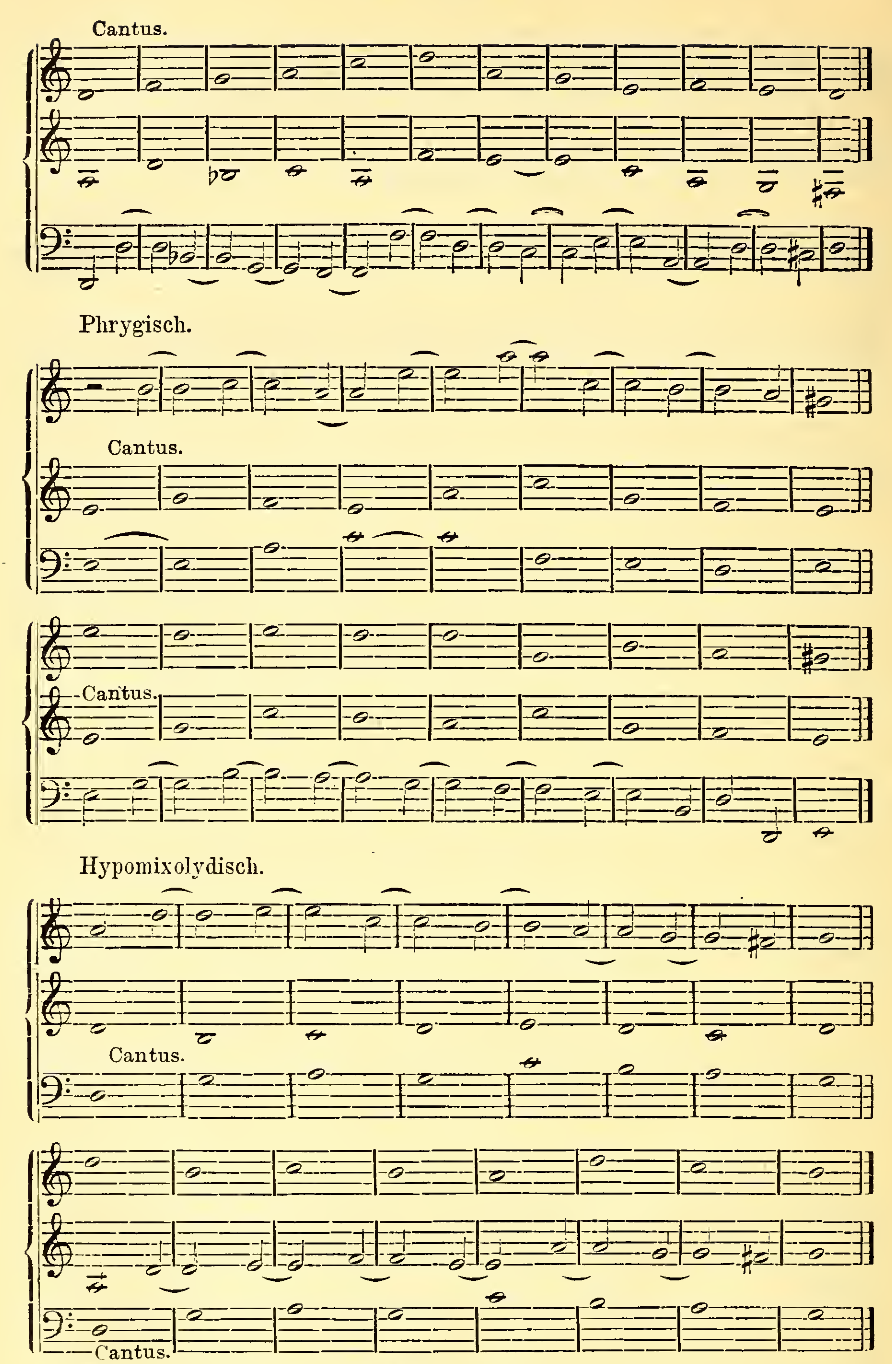


* Hier tritt die Quarte zum Baſstone ganz unvermittelt auf, wird aber dann in der Auflösung behandelt wie eine regelrecht vorbereitete Dissonanz. Wenn dieser Fall auch zuweilen gefunden wird, so verdient eine solche Behandlung der Quarte doch keine Nachahmung.

Dorisch.

Cantus.





Man gebe jedem der vorstehenden Sätze die sechs möglichen Bearbeitungen und übe zugleich an anderen Melodieen diese Art der Bearbeitung!

Mit dieser Gattung lassen sich leicht andere Bearbeitungen des Cantus verbinden, z. B. es werden gegen den Cantus drei Noten gesetzt mit gleichzeitiger Anwendung von Synkopen bei der 3. und 1. Taktzeit (a) oder eine Stimme zeigt zum Cantus Synkopen, während die andere Stimme sich in einzeitigen Tönen bewegt (b).

a. Mixolydisch.

Cantus.

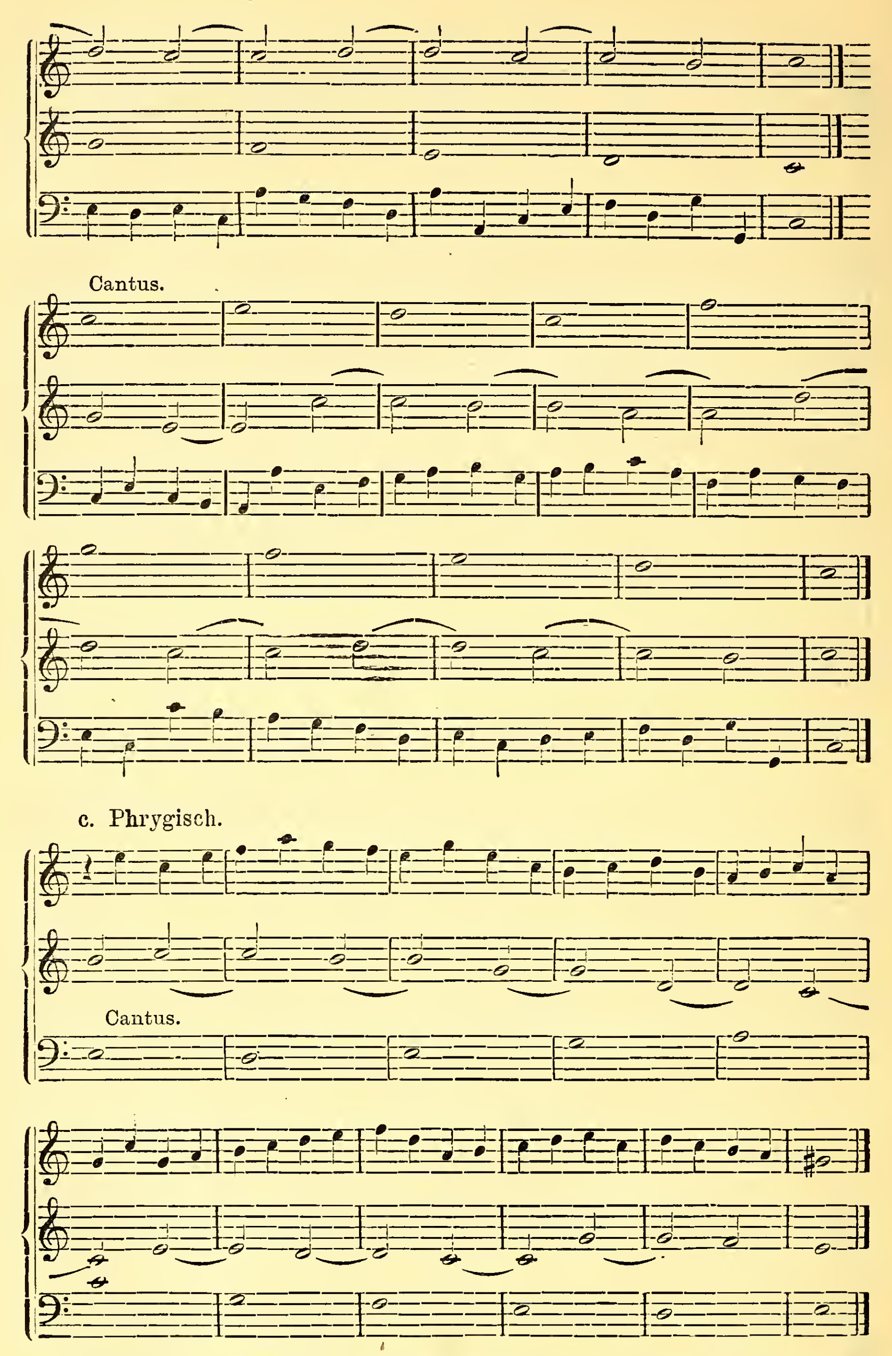
Cantus.

Cantus.

Die Ausarbeitung dieser wenigen Beispiele möge genügen, um dem Lernenden zu zeigen, wie die Bearbeitungen einzurichten sind.

b. Jonisch.





Übungen der letztern Art sind durchaus nicht leicht und erfordern stets, daſs man einige Takte voraus den Gang des Kontrapunktes über-

schaue. Man scheue nicht die etwas trockene Art dieses Studiums; dasselbe wird sich reichlich lohnen durch Erwerbung grofser Gewandtheit in der Stimmführung.

Eine ganz interessante Art der Bearbeitung ist noch folgende: Der Cantus bewegt sich in 4-zeitigen Noten; von den beiden kontrapunktierenden Stimmen bringt die eine stets Bindungen mit 2-zeitigen Noten, während die andere Stimme ebenfalls 2-zeitige Töne aber keine Bindungen enthält. Mit der sich auflösenden Dissonanz schreitet also gleichzeitig die eine der kontrapunktierenden Stimmen fort und der Satz wird dadurch sehr harmoniereich; es ist dabei natürlich Bedingung, dafs durch dieses Fortschreiten eine Konsonanz entsteht. In den folgenden kleinen Sätzen ist die genannte Art der Bearbeitung dauernd angewendet; es ist das aber nicht durchaus nötig.



Es soll hier noch gezeigt werden, wie Melodieen mit dem bereits Vorgeführten in einfacher Weise eine figurierte Behandlung erfahren können.



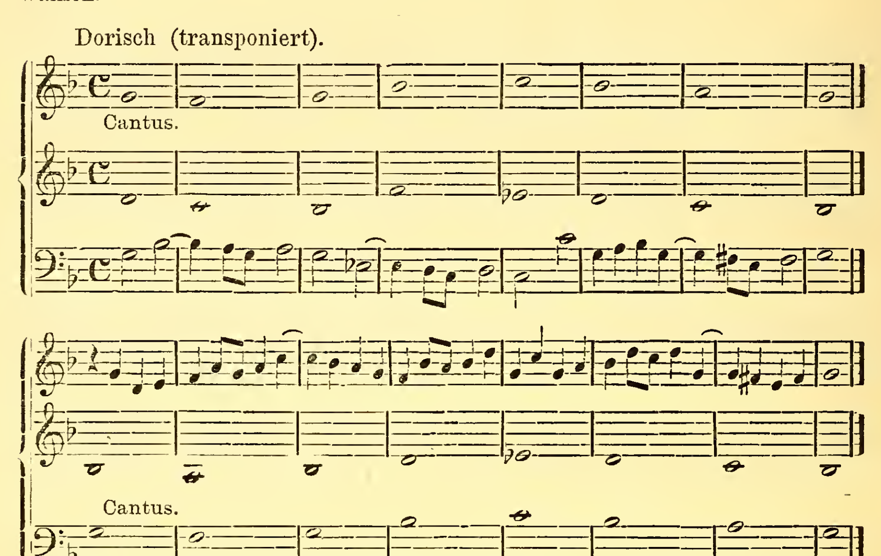


Bearbeitungen von einfachen kurzen Melodieen in der vorstehend angegebenen Art sollten vom Schüler in recht groſser Anzahl ausgeführt werden.

5. Gattung: Gemischte Noten.

Bei dieser Gattung wird ein Kontrapunkt, dessen melodische und rhythmische Gestaltung dem freien Ermessen des Lernenden überlassen ist, gegen den Cantus gesetzt, während die andere kontrapunktierende Stimme mit dem Cantus in gleichwertigen Noten geht. Es empfiehlt sich im Interesse eines symmetrischen Ausbaues des Satzes, für die freicontrapunktierende Stimme Motive von bestimmter rhythmischer Gestaltung zu wählen.

Dorisch (transponiert).



Auch im ungeraden Takt kann diese Gattung bearbeitet werden. Beispiel:

Lydisch.



Man übe diese Gattung an mehreren Cantus!

Reicher und dabei auch leichter in der Bearbeitung wird diese Gattung, wenn man beiden contrapunktierenden Stimmen einen nach freiem Ermessen gestalteten Rhythmus gibt. Beispiel:

Phrygisch.

Cantus.

Cantus.

Cantus.

Cantus.

Es empfiehlt sich, dafs man bei der Bearbeitung dieser Gattung sich bestimmter Motive bediene und diese in den beiden kontrapunktierenden Stimmen in schönem Wechsel erscheinen lasse. Beispiel:



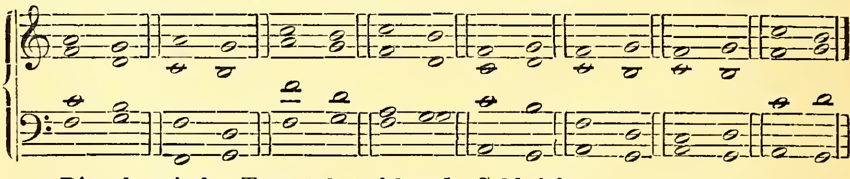
In Folgendem ist eine Anzahl rhythmischer Motive mitgeteilt, deren melodische Fassung dem Lernenden zu bestimmen bleibt und die bei der Übung in dieser Art der Bearbeitung des Kontrapunktes zur Verwendung kommen können.



Der vierstimmige Kontrapunkt.

Da das harmonische Material für die Bearbeitung des vierstimmigen Kontrapunktes auch vorzugsweise durch die reinen Dreiklänge gebildet wird, diese aber nur drei Bestandteile haben, so folgt daraus, dafs einer der Bestandteile verdoppelt werden mufs. Es empfiehlt sich in den meisten Fällen, für die Verdoppelung den wichtigsten Bestandteil zu wählen, nämlich den Grundton. Die Stimmführung wird allerdings wohl manchmal verlangen, dafs ein anderer Bestandteil verdoppelt werde; am wenigsten eignet sich indes bei harten Dreiklängen die Terz zur Verdoppelung; doch wird auch diese Verdoppelung in einzelnen Fällen nicht zu umgehen sein. Im Anfangs- und Schlufsaccord soll indes eine solche Verdoppelung nicht vorkommen. Aus der Notwendigkeit, einen Accordbestandteil zu verdoppeln, ergibt sich zugleich die Forderung, dafs, aufser am Anfang und Schlufs, fast nie ein unvollständiger Accord soll zur Anwendung kommen. Über die Schlufsformen merke man folgendes: Der Cantus kann den Schlufsfall $7,^{1}$ oder $2,^{1}$ haben; im ersten Falle kann der Bafs (wenn letzterer nicht selbst den Cantus enthält) $5,^{1}$ oder $2,^{1}$ heifsen, im andern Falle heifst der Bafs (wenn er nicht selbst Cantus ist), $5,^{1}$ oder $7,^{1}$. In dem Folgenden ist eine Übersicht der möglichen Schlüsse geboten, in der auch die Fälle berücksichtigt sind, in denen der Bafs die oben genannten Schlufsfälle enthält:

An den mit * bezeichneten Stellen erscheint der Schlufsaccord ohne Terz, wie solches von den ältern Tonsetzern oft angewendet wurde; namentlich vermied man es in solchen Tonarten, deren Finaldreiklang ein weicher ist, (dorisch, phrygisch, äolisch) die Terz in den Schlufsakkord zu legen; man liefs dieselbe entweder aus oder ersetzte sie durch die Durterz. — Die vorstehenden Schlufsarten eignen sich für alle Tonarten mit Ausnahme der phrygischen, die ihre eigene Schlufsweise hat; im dorischen, mixolydischen und äolischen Modus wird man freilich oft die Diësis anwenden. Für den mixolydischen Modus merke man noch folgende Schlufsbildungen:



Die phrygische Tonart hat folgende Schlufsformen.



1. Gattung: Note gegen Note.

Cantus.

Cantus.

Mixolydisch mit Kadenz ohne Diësis. Phrygisch.

Cantus.

Cantus.

Es sind dem Lernenden nur diese wenigen Bearbeitungen als Muster geboten worden, da nach dem Vorausgeschickten derselbe sich in dieser Art der Bearbeitung eines Cantus leicht zurecht finden wird. Man bearbeite möglichst viele Melodieen, in möglichst vielen Modus und in möglichster Mannigfaltigkeit der Harmonisierung!

2. Gattung: Zwei Noten gegen eine Note.

Von den zum Cantus kontrapunktierenden Stimmen gehen zwei in gleich langen Tönen mit demselben; die noch übrige Stimme bringt jedesmal zwei Töne zu einem Tone des Cantus.





Die Bearbeitung des Cantus in der Alt-, Tenor- und Baſsstimme ist eine von dem Lernenden zu lösende Aufgabe. Man wird finden, daſs die Bearbeitung dieser zweiten Gattung gar nicht leicht ist. Wenn auch diese Kontrapunktierung in musikalischen Sätzen kaum andauernd oder ausschlieſslich vorkommen wird, so ist doch eine derartige strenge Bearbeitung auſserordentlich übend; man versäume deshalb tüchtige Übung derselben nicht.

3. Gattung: Vier Noten gegen eine Note.

Bei der Bearbeitung dieser Gattung ist die Hauptaufmerksamkeit der Erzielung einer flieſsenden Führung der in kurzen Noten kontrapunktierenden Stimme zuzuwenden.

Dorisch.



Cantus.

Cantus.

Auch von dieser Gattung wolle der Lernende die Bearbeitung des Cantus in den andern Stimmen selbständig ausführen und sich aufserdem andauernd an der Bearbeitung anderer Melodieen in den verschiedenen Modus üben.

4. Gattung: Synkopen.





Der im Basse liegende Cantus möge auch in den andern Stimmen bearbeitet werden. Die früher bearbeiteten Melodieen sollen weitere Übung bieten.

Die 3. und 4. Gattung lassen sich mit einander verbinden, indem eine Stimme gegen den Cantus drei oder vier Noten singt, von denen die letzte als Synkope behandelt wird.

Cantus.

Cantus.



Die früher mitgeteilten Melodieen gewähren Stoff zu weitern Übungen.

5. Gattung: Gemischte Noten.

Cantus.

Cantus.

Die Bearbeitung dieser letzten Gattung ist leichter als die der vorangegangenen Gattungen, weil man bezüglich der Wahl der rhythmischen Gestaltung des Kontrapunktes (wenigstens für eine Stimme) mehr Freiheit hat. Noch leichter und dabei interessanter wird die kontrapunktische Be-

handlung von Melodieen, wenn auch die andern Stimmen nicht mehr an einen bestimmten Rhythmus gebunden sind. Bearbeitungen dieser Art sollen gezeigt werden, nachdem die künstlichern Setzweisen in Kürze vorgeführt worden sind.

Von der Nachahmung. (Imitation.)

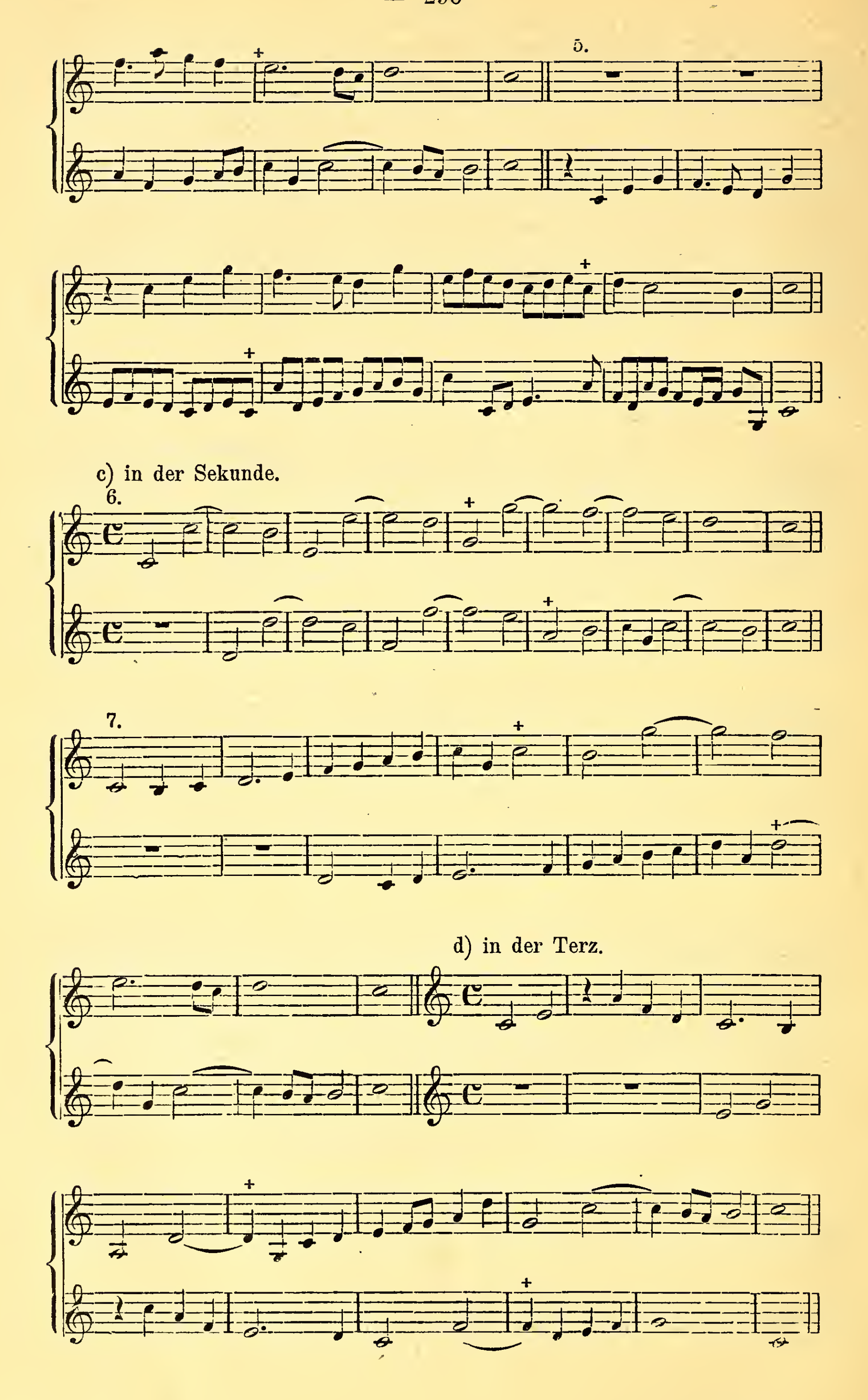
Die Tonsetzer richten die Musikstücke sehr häufig so ein, dafs (sei es nun im Verlauf des ganzen Stückes oder nur an einzelnen Stellen) eine Stimme eine Melodie vorsingt und eine andere Stimme das Vorgesungene entweder im Einklang oder von einer andern Stufe aus nachsingt, während dessen die vorsingende Stimme ihre Melodie selbständig weiter führt. Eine solche Setzweise nennt man *Nachahmung (Imitation)*. — Die Nachahmungen denkt man sich, wenn nicht anders bestimmt ist, in *leitereigenen* Tönen ausgeführt. Man unterscheidet deswegen zwischen *strenger* und *freier* Nachahmung. Streng heifst die Nachahmung, wenn bei derselben genau dieselbe Folge der Halb- und Ganztöne beachtet wird, (wie dies bei der Nachahmung im Einklang, in der Oktave, häufig auch bei solchen in der Oberquinte und Oberquarte der Fall ist). *Frei* heifst dagegen die Nachahmung, wenn man die Melodie blofs den Intervallen nach imitiert und dabei auf die Lage der Halb- und Ganztöne weiter keine Rücksicht nimmt. Die Imitationen in der Sekunde, Terz, Sexte und Septime sind immer *freie*. Die nachzuahmende Melodie ist so einzurichten, dafs beim Beginn der Nachahmung letztere mit einer *Konsonanz* (a) oder mit einer *vorbereiteten* Dissonanz zusammentrifft (b). Für die nachahmende Stimme gilt als Regel, dafs dieselbe von der vorsingenden Stimme *wenigstens* soviel imitieren mufs, als dieselbe bis zum Eintritt der Nachahmung vorgetragen hat (c). Man hat darauf zu achten, dafs die zusammenklingenden Stimmen möglichst verschiedenen Rhythmus haben, weil dadurch jede Stimme besonders hervortritt.



Die Ausarbeitung nicht umfangreicher Imitationen kann nach dem Vorausgeschickten nicht schwer werden, wenn man dabei in folgender Weise verfährt: Man suche das anzuwendende Motiv oder Thema und setze es in die vorsingende Stimme; nach Beendigung desselben schreibe man es in die nachahmende Stimme und setze dazu in die vorsingende Stimme einen passenden, freien Kontrapunkt und reihe an das Ganze eine angemessene Kadenz. Will man aber die vorsingende Stimme noch weiter als bis zum Einsatz der nachahmenden Stimme nachahmen, so mufs man den in die vorsingende Stimme zum Thema gesetzten Kontrapunkt nun auch in die nachahmende Stimme aufnehmen und dazu in der vorsingenden Stimme wieder neu kontrapunktieren. Vergleiche das vorstehende Beispiel c) sowie die nun folgenden Beispiele.

Nachahmungen:




5.
c) in der Sekunde.
6.
7.
d) in der Terz.

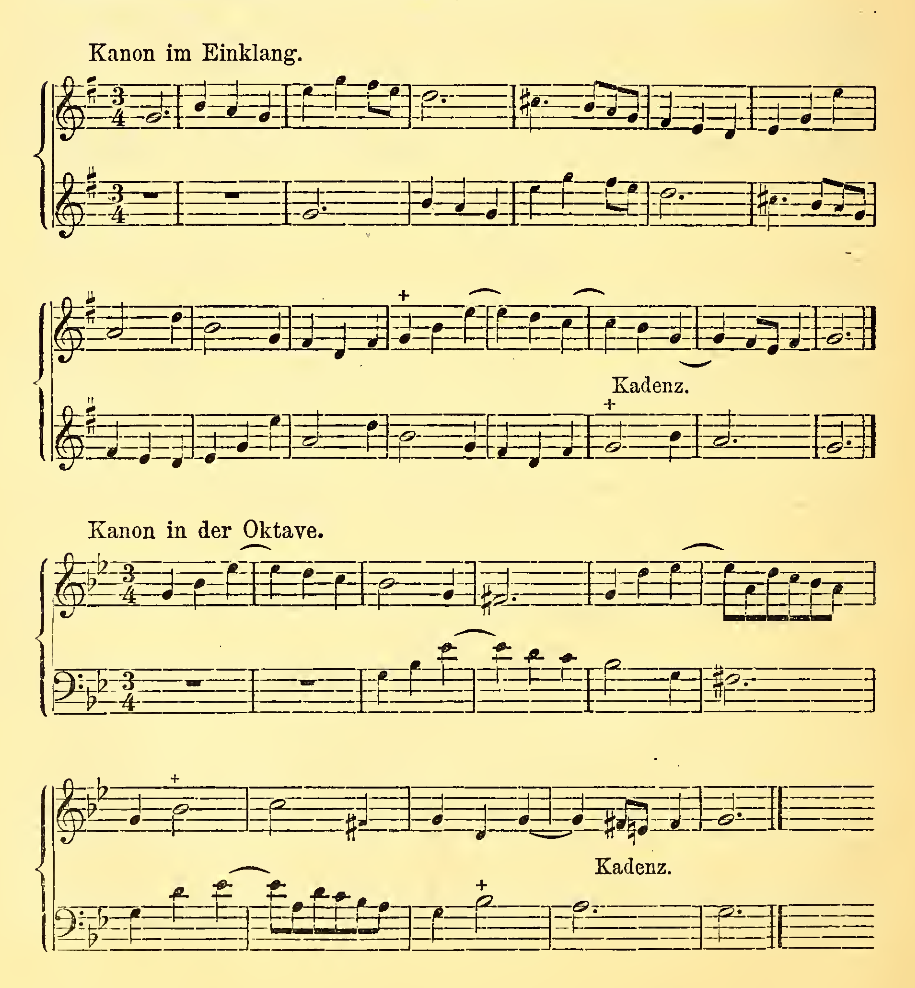


Auf der Kunst der Imitation beruht die Einrichtung des Kanons und der Fuge. Unter Kanon versteht man ein Stück, (Instrumental- oder Vokalsatz) in welchem eine Stimme mit einer Melodie anhebt, die andern Stimmen von einem bestimmten Tone aus das Vorgesungene in strenger oder freier Weise nachahmen, bis sich gegen den Schlufs des Stückes die Stimmen zu einer Kadenz vereinigen und hiermit die Imitation aufhört. Es gibt aber auch Kanons, in welchen die anfangende Stimme, sobald sie ihren Gesang beendigt hat, sogleich wieder von vorne beginnt und bei denen die nachahmenden Stimmen dann auch in derselben Weise wieder eintreten, wie zum erstenmale; solche Kanons nennt man unendliche im Gegensatz zu den zuerst

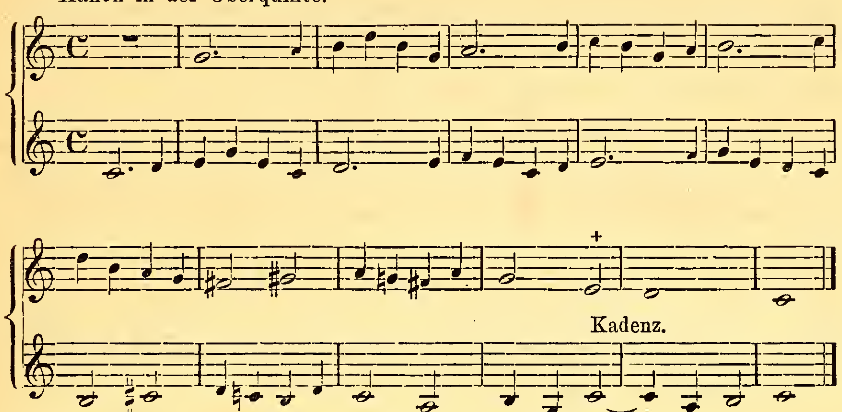
Kanon.

besprochenen, welche man **endliche** Kanons nennt. Unendliche Kanons bilden unter andern die meisten der in den Schulliederbüchern unter dem Namen **Kanon** vorkommenden Gesänge. Die alten Meister wandten den Kanon vorzugsweise in Gesangs**duetten** an. Die kirchlichen Tonsetzer liebten es, einzelne Partieen ihrer Werke in Kanonform zu setzen und zwar häufig so, dafs zwei Stimmen den Kanon ausführten, während die übrigen Stimmen dazu kontrapunktierten. In dieser Weise findet man namentlich viele Schlufsteile von Mefskompositionen (Agnus Dei) bearbeitet, z. B. in der Missa: „Veni sponsa“ von Palestrina und in andern.

Der Kanon kann, je nach dem Ausgangspunkte der nachahmenden Stimme ein Kanon im Einklang, in der Oktave, in der Quinte und in jedem andern Intervall sein. Am häufigsten sind die beiden erstgenannten. — Unter einem **Rätsel-Kanon** versteht man eine Melodie, welche so gearbeitet ist, dafs sie von einer Stimme begonnen und von einer oder mehreren andern Stimmen von einer bestimmten Stelle aus nachgeahmt werden kann; der Tonsetzer hat aber die Einsatzstellen für die nachahmenden Stimmen nicht bezeichnet, sondern überläfst es dem Scharfsinn der Sänger, diese Stellen selbst aufzufinden.



Kanon in der Oberquinte.



Der mit + bezeichnete Ton ist der zuletzt nachgeahmte.

Man sehe sich den sehr hübsch gearbeiteten Kanon (3. Satz) in der Clementi'schen G-dur-Sonate (Ausgabe Hallberger No. 2) an. Der erste Teil dieses Satzes ist ein Kanon in der Unteroktave in gerader Bewegung; der zweite Teil (G-moll) ist ein Kanon in Gegenbewegung.

Fuge. Eine Fuge ist ein Musikstück, das über ein oder mehrere Thema*) gesetzt ist, die im Verlauf des Stückes nach bestimmten Gesetzen auftreten müssen. Je nach der Anzahl der beteiligten Stimmen gibt es 2-, 3-, 4- und vielstimmige Fugen; nach der Anzahl der auftretenden Thema gibt es einfache Fugen, Doppel-, Tripel- und Quatrupelfugen.

Beim Beginn der Fuge mufs eine Stimme mit dem Thema einsetzen; nach Beendigung desselben oder zuweilen schon früher beginnt eine andere Stimme mit dem Thema, aber in der Dominante; sind noch mehr Stimmen vorhanden, so bringt eine zu dritt einsetzende Stimme das Thema wieder mit den ursprünglichen Tönen und die folgende Stimme dasselbe wieder in der Dominante. Wenn alle Stimmen in dieser Weise das Thema gebracht haben, so ist die erste Durchführung zu Ende. Das Thema mit den ursprünglichen Tönen heifst Führer (dux) oder Frage, das in der Dominante nachahmende Thema heifst Gefährte (comes) oder Antwort. Die Einrichtung der Antwort ist nicht immer leicht; denn obschon eine Regel bestimmt, das die Imitation eine strenge sein soll, so ist doch für die Einrichtung der Antwort eine Anzahl von Gesetzen aufgestellt, durch welche die strenge Nachahmung oft Abänderungen erfährt; so z. B.: Beginnt die Frage mit der Tonika und springt auf die Quinte, so mufs die Antwort mit der Quinte beginnen und auf die Tonika springen.

Beispiel:



*) Thema ist ein musikalischer Gedanke (Satz), der einem Musikstück zu Grunde liegt.



Dasselbe ist auch der Fall, wenn das Thema **nicht** sprungweise von der Tonika zur Dominante geht (a) oder auch, wenn es nicht mit der Tonika beginnt, die Dominante aber enthält (b). Auch mufs die Dominante mit der Tonika beantwortet werden, wenn der Anfangston des Thema die Dominante ist (c).

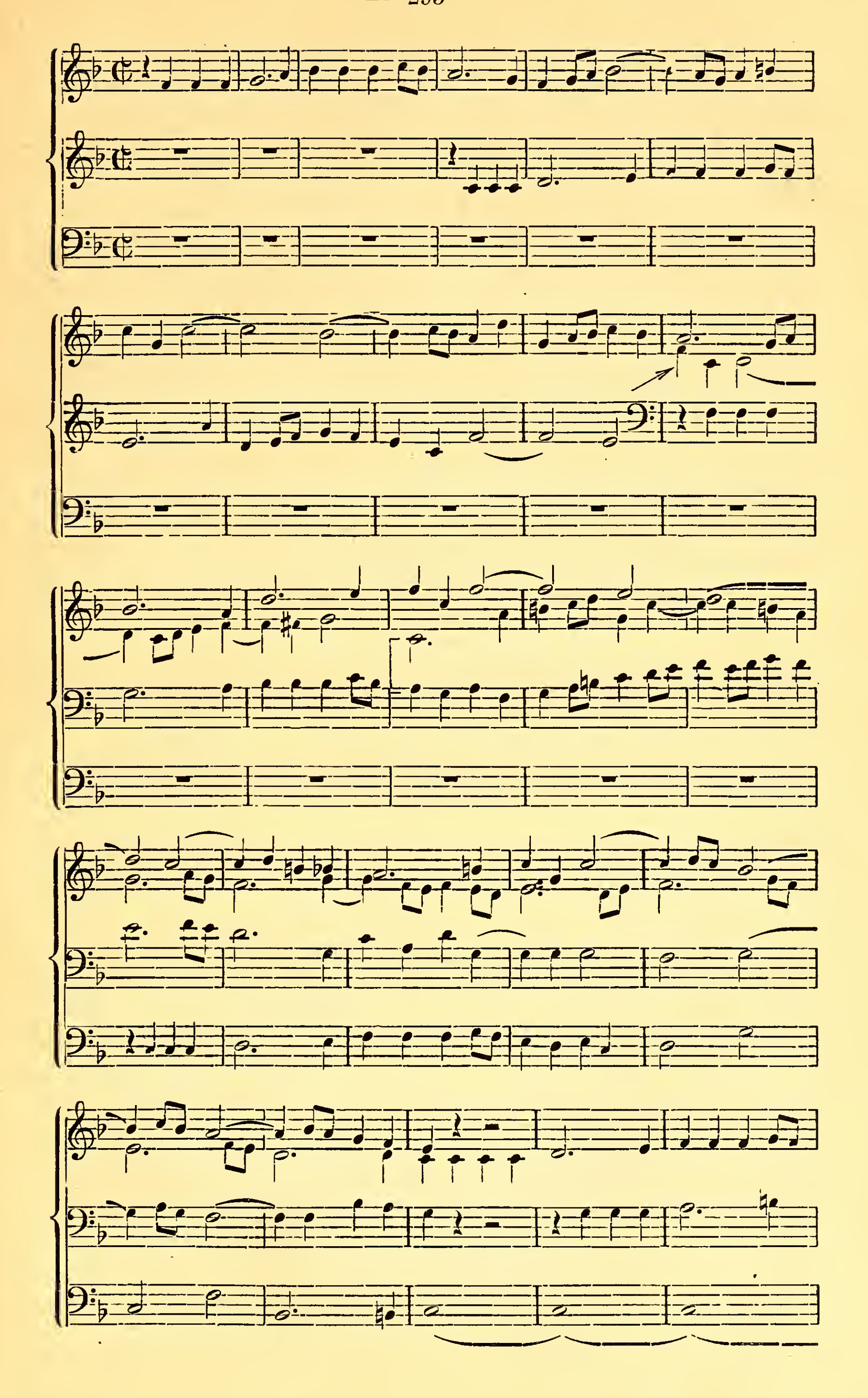


Nach der **ersten** Durchführung des Thema wird dasselbe wieder von den einzelnen Stimmen nach einander vorgetragen; es werden hierbei aber in der Regel auch andere Tonarten ergriffen. So oft die Stimmen das Thema wieder gebracht haben, ist wieder eine Durchführung zu Ende.

Der zu einem Thema als Begleitung tretende Kontrapunkt heifst **Gegenharmonie** (siehe oben). Solche Stellen in der Fuge, welche zur **Verbindung** der einzelnen Themadurchführungen oder zur Ausfüllung zwischen zwei aufeinander folgenden Thema dienen, heifsen **Zwischenharmonie** (siehe oben). Gegen den Schlufs der Fuge wird häufig ein Orgelpunkt angebracht und diesem folgt in der Regel die interessanteste Stelle des Stückes. Der Tonsetzer sucht nämlich bei der Erfindung des Thema dasselbe so einzurichten, dafs es, sei es nun im Einklang, oder in der Oktave oder von irgend einem Tone aus zugleich dem Thema als Gegenharmonie dienen kann; so beteiligen sich dann oft **mehrere** oder gar **alle** Stimmen zu gleicher Zeit an der Vorführung des Thema und diese Stelle heifst **Engführung**, z. Beisp.:



In folgender Fuge von J. C. Rembt sollen aufgesucht werden: 1. der Führer, 2. der Gefährte, 3. die Themadurchführungen, 4. die Stellen, welche Gegenharmonie enthalten, 5. diejenigen, welche Zwischenharmonie bilden, 6. der Orgelpunkt, 7. die Engführung!



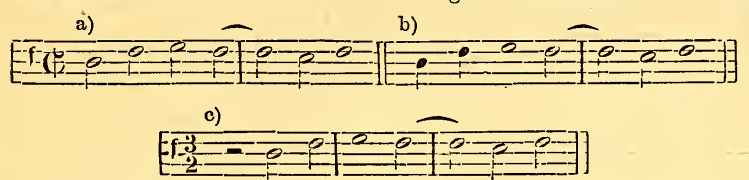
Nach Bewältigung dessen, was über den Kontrapunkt und die imitierenden Setzweisen vorgetragen worden ist, darf man annehmen, daſs der Lernende (bei hinreichender Übung in diesen Setzweisen) befähigt sein werde, kleinere Sätze mit Anwendung von Imitationen und in fugierter Schreibweise darzustellen. In Folgendem soll die Ausarbeitung kurzer Vorspiele zu Stücken des c a n t u s g r e g o r i a n u s in der angedeuteten Schreibweise gezeigt werden. Da der Gregorianische Choral nicht in einer Taktart gesungen wird, Vorspiele der genannten Art aber nicht wohl anders als in einer bestimmten Taktart erscheinen können, so handelt es sich zunächst darum, aus den Anfangstönen des Choralstückes ein rhythmisch wohlgestaltetes Motiv oder Thema zu formulieren. Nehmen wir z. B. den Introitus aus der 1. Weihnachtsmesse*); der Anfang heiſst:



---

*) Es ist stets die Notation der offiziellen Choralbücher gemeint. Regensburg bei Fr. Pustet.

Aus diesen Tönen liefsen sich etwa folgende Themata formulieren:



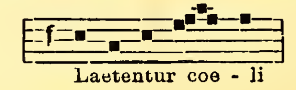
Da das Stück den 2. Modus hat und nur bis a reicht, so werden wir für den praktischen Gebrauch dasselbe in die Oberquarte transponieren. In dieser Tonhöhe präsentieren sich die folgenden Bearbeitungen der oben formulierten Themata. Die * bezeichnen die Einsätze des Thema.

a) Modus II.

b)

c)

Der Anfang des Offertorium aus derselben Messe lautet wie folgt:



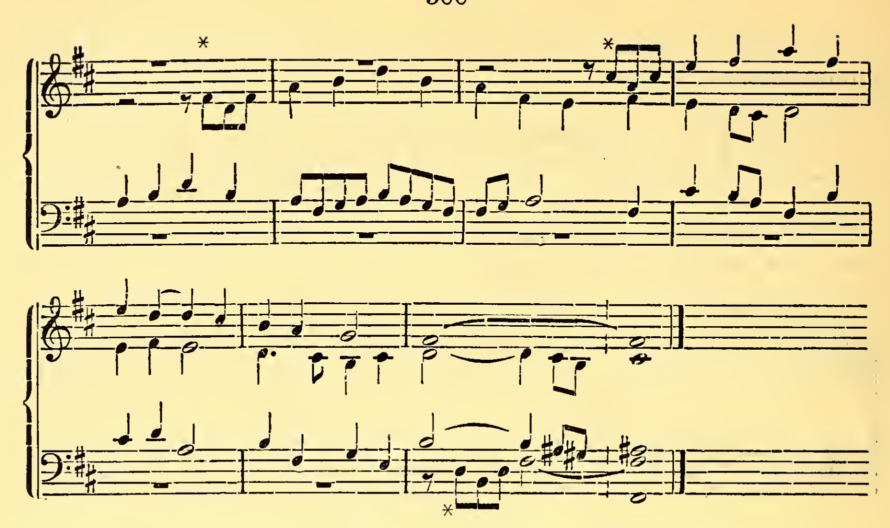
Folgende aus dieser Intonation formulierten Themata sollen zur Bearbeitung gewählt werden:



Da die Melodie des Stückes nur bis *c* sich erhebt, kann dieselbe um eine grofse Sekunde erhöht werden.

a) Modus IV.

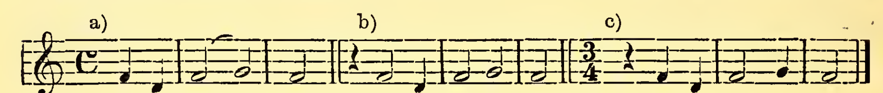
b)



Die Communio derselben Messe hat folgende Intonation:



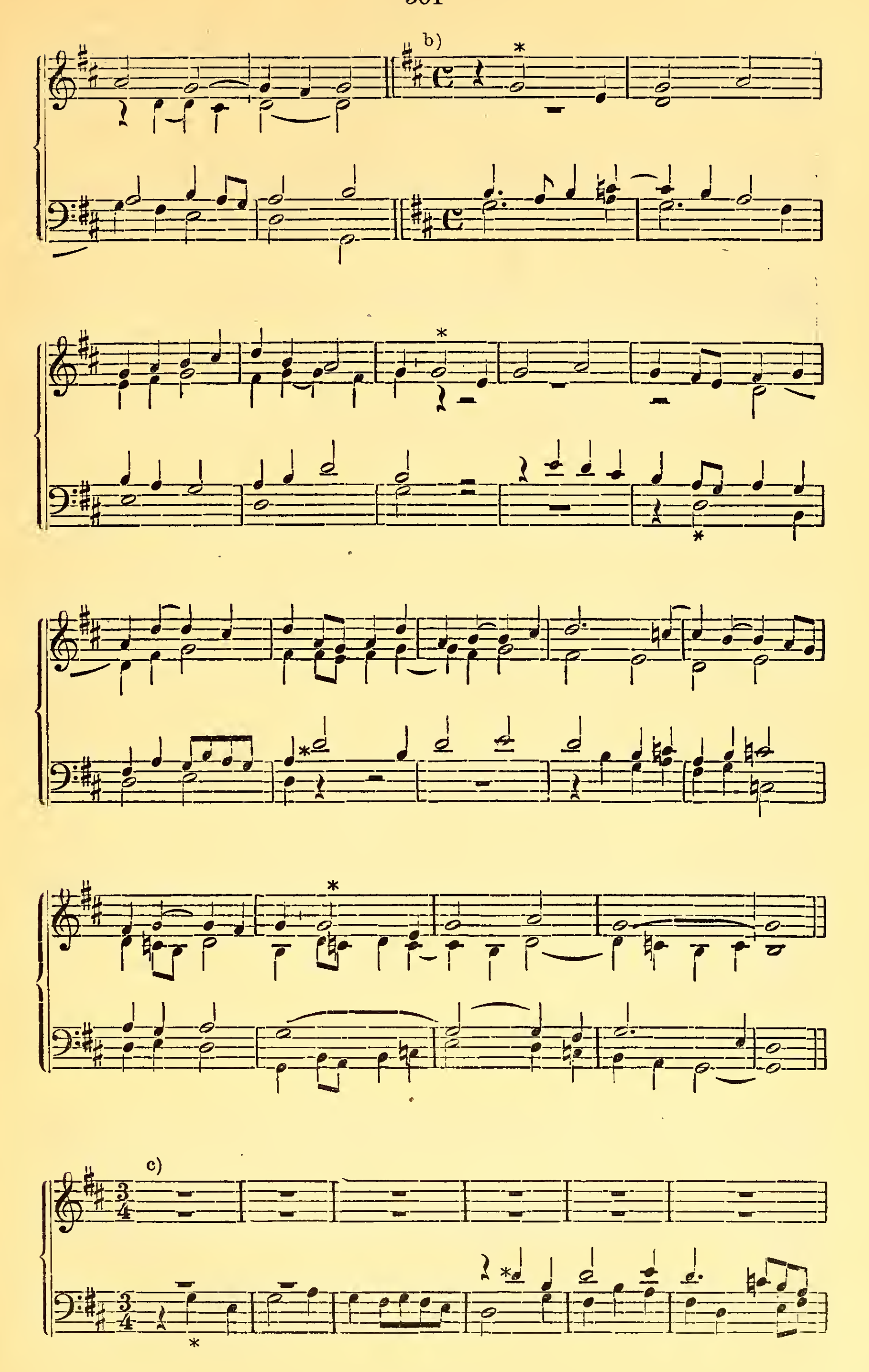
Um ein orgelmäfsiges Thema daraus zu bilden, wird man die auf gleicher Tonhöhe stehenden Noten zu einer einzigen zusammen fassen und etwa folgendermafsen notieren;

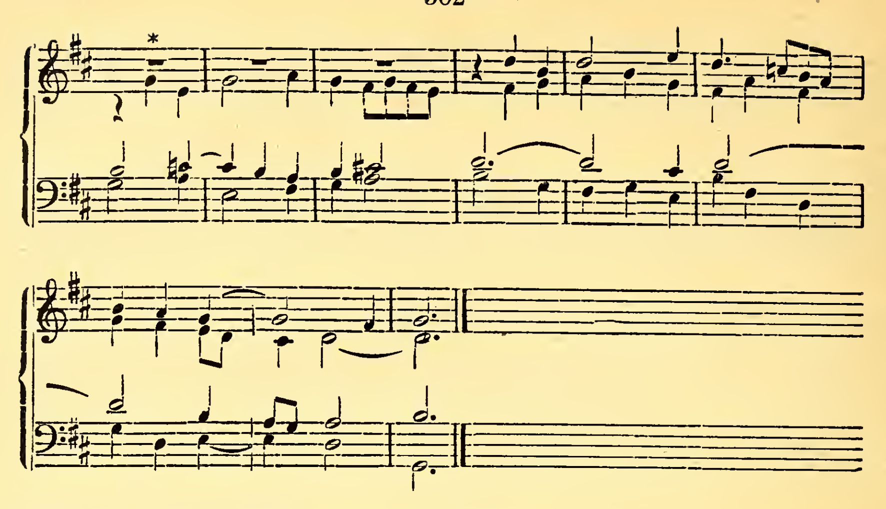


Da die Melodie des Stückes sich nur einmal bis $\bar{c}$ bewegt, so verträgt die Communio eine Transposition in die Obersekunde. Die Bearbeitung der angeführten Themata liefse sich etwa folgendermafsen gestalten:

a) Modus VI.




b)
c)



Es ist bei der Bearbeitung dieser kurzen Vorspiele nicht darauf geachtet worden, besonders dankbare Themata zu erhalten, sondern es sind die Formen genommen worden, wie sie die ganz absichtslos gewählte Messe zum Weihnachtsfeste bot. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs viele andere Gesangstücke Themata bieten, die sich melodisch und rhythmisch viel interessanter gestalten lassen. Mit den vorhin vorgeführten kleinen Sätzen ist aber zugleich der Beweis erbracht, dafs man auch minder interessant gestaltete Themata in freilich anspruchsloser, aber der Kirche würdiger Weise bearbeiten könne. Bezüglich der Ausdehnung der bearbeiteten kleinen Sätze möge die Bemerkung Raum finden, dafs dieselben absichtlich nicht gröfser sind ausgeführt worden, weil bekanntlich die Offertorien- und Communio-Sätze meistens auch nur von unbedeutender Ausdehnung sind und die dazu gearbeiteten Präludien doch nicht umfangreicher sein dürfen, als die Choral-Stücke selber. Der Lernende möge es nicht versäumen, sich an dergleichen kurzen Sätzen recht tüchtig zu üben und zwar zunächst in der Gestaltung brauchbarer Motive und Themen und dann in deren contrapunktischer Bearbeitung. Es wird dann auch nicht besonders schwer werden, kürzere Sätze über selbst erfundene Motive und Themata zu bearbeiten. In Folgendem sollen einige Sätze dieser Art in Form von Orgel-Trio vorgeführt werden.

1. *Andante con moto.*





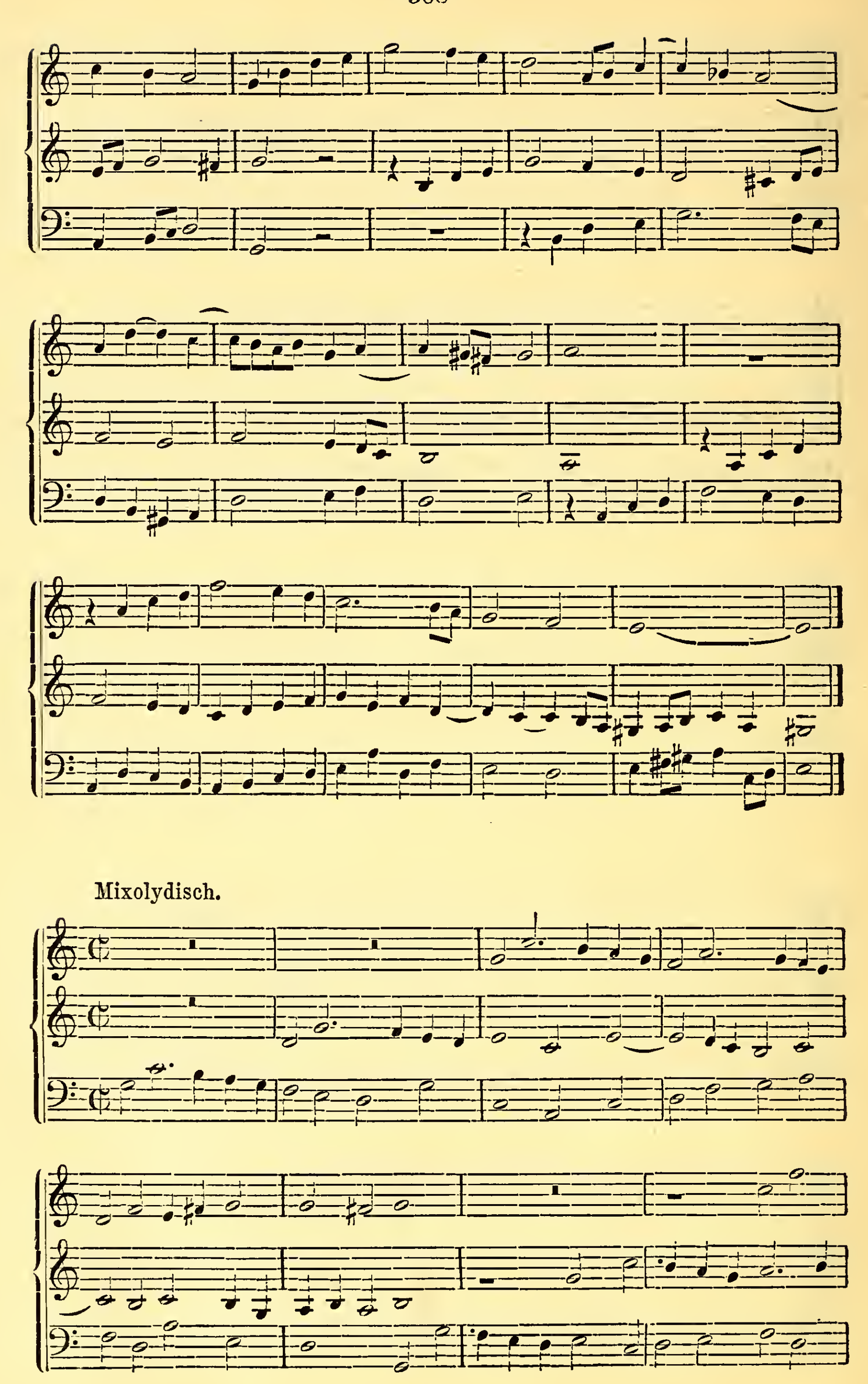
2. *Andante.*




3. Moderato.

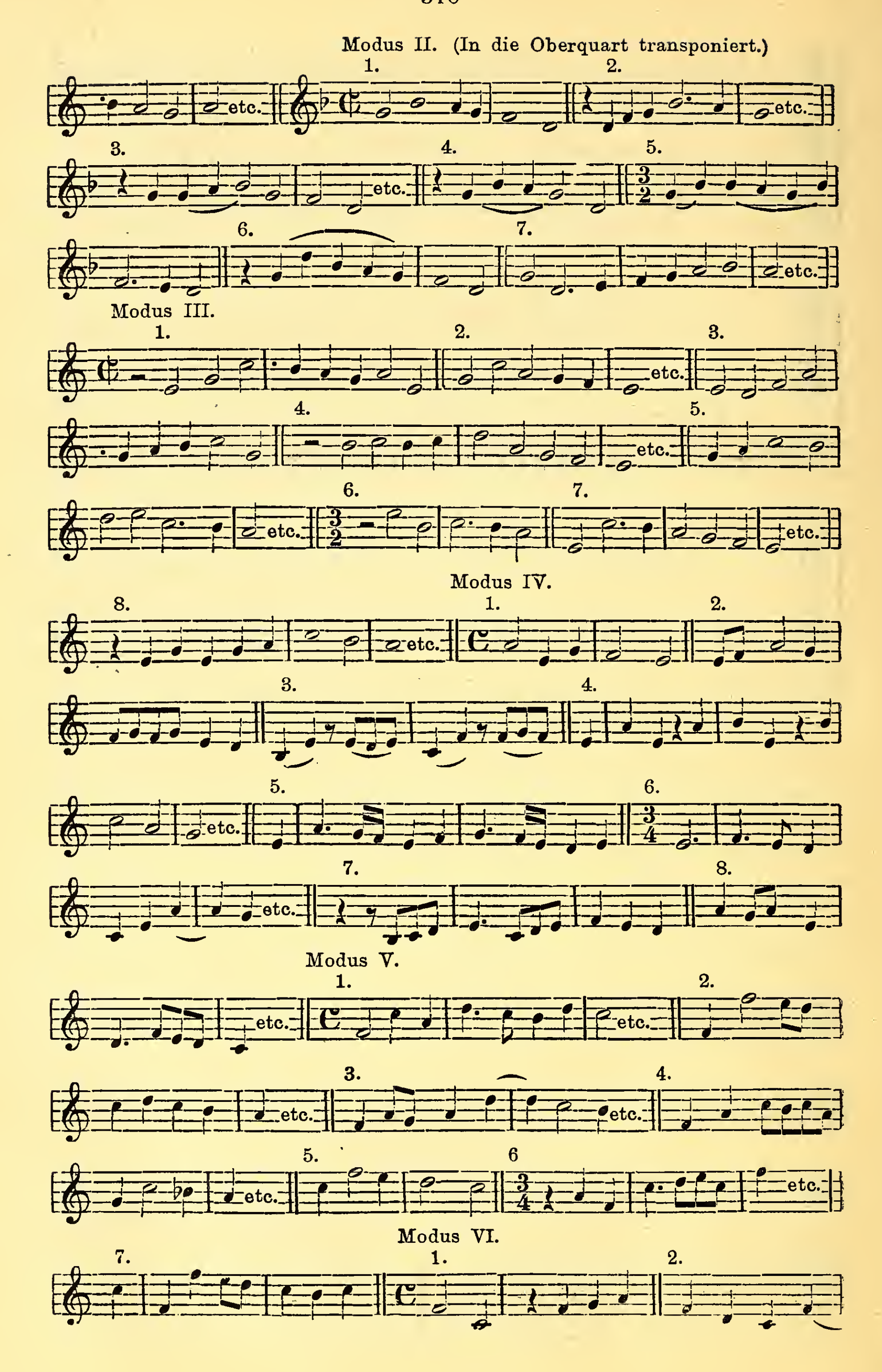

Dorisch.


Phrygisch.


Mixolydisch.

Um dem Lernenden die Bearbeitung solcher Sätze zu erleichtern, ist in dem Folgenden aus jeder der alten Tonarten eine Anzahl Motive und Themata mitgeteilt, deren mannigfache Bearbeitung dem Lernenden empfohlen wird. Für die praktische Ausführung transponiere man die Motive in diejenige Tonhöhe, in welcher die alten Modus am häufigsten gebraucht werden.





Modus II. (In die Oberquart transponiert.)
1.
2.
etc.
3.
4.
5.
6.
7.
Modus III.
Modus IV.
8.
Modus V.
Modus VI.

3. 4.

5. 6.

Modus VII.

7. 8. 1.

2. 3. 4.

5. 6.

Modus VIII.

7. 1.

2. 3. 4.

5. 6.

7. 8.

Es wurde vorhin empfohlen, dafs der Lernende die vorstehenden Motive zu mannigfacher Bearbeitung benutzen möge. An einem Beispiele soll in Kürze gezeigt werden, wie dieser Rat zu verstehen sei. Wählen wir dazu das erste der mitgeteilten Motive!





Die Setzweise für Singstimmen (Vokalsatz).

Bekanntlich unterscheidet man eine hohe und eine tiefe Frauen- (Knaben-) stimme, Sopran und Alt, und eine hohe und tiefe Männerstimme, Tenor und Bafs. Diese vier Stimmen treten in sehr mannigfachen Verbindungen auf. Sind in einer Kompostion nur Stimmen derselben Gattung, also nur Frauen- oder nur Männerstimmen mit einander verbunden, so ist das die Setzweise für gleiche Stimmen (voces aequales); sind dagegen Frauen- (Knaben-) und Männerstimmen miteinander verbunden, so nennt man das die Setzweise für ungleiche Stimmen (voces inaequales) oder für gemischten Chor. Die Verbindung gleicher Stimmen hat, so oft sie auch vorkommen mag, immer etwas Unvollkommenes, da sie nur mit einem geringen Tonumfang rechnen kann und innerhalb der beschränkten Tonreihe auch kaum einen Wechsel in der Klangfärbung der Stimmen zu erzielen im stande ist. Der vollkommenste Vokalsatz ist der gemischtchörige: demselben steht eine ziemlich grofse Tonreihe zu Gebote und innerhalb dieser tritt jede Stimme mit der ihr eigenen Färbung (Timbre)

auf. Namentlich ist das klare Hervortreten der Einzelstimmen in der polyphonen*) Setzweise nur beim gemischtchörigen Gesang möglich, da beim Satz für gleiche Stimmen der Raum zur freien Entfaltung derselben fehlt und die Stimmen selbst durch die Gleichheit ihrer Klangfarbe sich nicht von einander abheben. Die am häufigsten vorkommende Stimmenverbindung ist der vierstimmige gemischtchörige Satz. Derselbe hat einige Ähnlichkeit mit dem vierstimmigen Orgelsatz; doch hat er im Vergleich mit diesem gewisse Vorteile, dagegen auch eine Beschränkung. Letztere besteht darin, dafs er auf einen kleinern Umfang angewiesen ist, wie sich aus folgender Darstellung der Tonreihen für die einzelnen Stimmen ergibt.



Die mit 1 bezeichnete Reihe von F—$\bar{c}$ stellt den Umfang der Bafsstimme dar, die 2. Reihe von c—$\bar{g}$ die des Tenor, die 3. Reihe von f—$\bar{\bar{c}}$ die des Alt und die 4. Reihe von $\bar{c}$—$\bar{\bar{g}}$ die des Sopran.

Wenn auch jeder Stimme sowohl oben wie unten noch der eine oder andere Ton zugemutet wird, so sollte man im Chorgesang den angegebenen Umfang nicht nur nicht überschreiten, sondern sich sogar hüten, die Stimmen an den Grenzen ihres Umfangs andauernd zu beschäftigen; man lasse es sich vielmehr angelegen sein, die mittlere Region, als die klangvollste und für die Sänger bequemste, am meisten zu benutzen.

Der vierstimmige Satz für gemischten Chor.

Die Vorteile des mehrstimmigen gemischtchörigen Vokalsatzes im Vergleich zum Orgelsatze sind unverkennbar grofse; z. B. der Vokalsatz gewährt gröfsere Freiheit in der Führung der Stimmen, als der gewöhnliche, einfache Orgelsatz; im Gesangsatz ist es von ganz guter Wirkung, wenn mehrmals dieselbe Harmonie genau in derselben Gestalt einander folgt, während bei dem Orgelsatz eine solche Folge stets vermieden wird, weil es dem Charakter des Gebundenen beim Orgelspiel nicht entspricht. Man merke sich für die gemischtchörige Setzweise vorzüglich folgendes:

1. Die Stimmen sind vorzugsweise in ihrer klangvollsten, bequemsten Region zu beschäftigen; in den höchsten Lagen klingen die Töne leicht forciert, d. h. man merkt die Anstrengung bei der Erzeugung dieser Töne; in den tiefsten Lagen klingen die Töne matter als in den Mittellagen.

2. Bei hoher Führung des Sopran ist vorzugsweise weite Harmonie anzuwenden, weil dadurch gerade die Stimmen in ihrer besten Lage zur Verwendung kommen.

---

*) Man unterscheidet eine polyphone und eine homophone Setzweise; bei ersterer tritt jede Stimme als selbständige auf; daher kommt es auch, dafs bei dieser Schreibweise die gleichzeitig ertönenden Stimmen in der Regel verschiedenen Rhythmus haben und bei Gesangstücken wird von den verschiedenen gleichzeitig ertönenden Stimmen häufig auch verschiedener Text gesprochen. Bei der homophonen Setzweise tritt in der Regel eine Stimme als melodieführend auf; die andern Stimmen ordnen sich dieser in begleitender Weise meist mit demselben Rhythmus unter.

3. Bei sehr kräftigen Stellen lege man die Stimmen in der Regel nahe beisammen und gebrauche die klangvollsten Partieen d. i. die nächsten Töne über der Mittellage, bei den Männerstimmen auch die an der Hochgrenze liegenden Töne.

Die Setzweise des folgenden Liedes möge das Gesagte erläutern.



Das Lied verlangt einen kraftvollen jubelnden Vortrag; darum sind die Stimmen meist enge beisammen gehalten und bewegen sich durchweg in ihrer klangvollen Mittellage und bei den Männerstimmen teilweise in ihrer Hochlage. Bei a) tritt der oben erwähnte Fall ein, dafs ein Accord genau in derselben Gestalt zweimal einander folgt; bei b) hebt sich die Oberstimme zu ihrem höchsten Ton, darum ist hier die weite Harmonie angewendet; bei c) übersteigt der Tenor den Alt zweimal, um eine schöne, schwunghafte Führung zu erlangen; die Führung der beiden Oberstimmen im Einklang (Einklangsfortschreitung) bei d) ist im allgemeinen nicht zu dulden und kann hier nur gestattet werden, um der Melodie gegen die hochliegenden und stark klingenden Männerstimmen ein entsprechendes Gegengewicht zu geben. Melodieen zur Übung in der Setzweise für gemischten Chor wird jedes gute kirchliche Gesangbuch, namentlich die S. 230 genannten, bieten.

Der vierstimmige Satz für gleiche Stimmen.

Soll ein Lied für vier gleiche Stimmen gesetzt werden, so hat man zuvor den Umfang des zu harmonisierenden Liedes wohl zu beachten, weil nach demselben die Tonhöhe bemessen werden mufs, in der das Lied anzustimmen

ist. Es eignen sich für diese Setzweise solche Lieder nicht gut, welche einen grofsen Umfang haben, da eine Verbindung gleicher Stimmen nur über einen kleinen Umfang verfügt. Für das folgende Beispiel ist deswegen ein Lied mit sehr mäfsigem Umfang (1—5) gewählt worden. Für den einstimmigen Vortrag gäbe für dieses Lied *g*-dur wohl die geeignetste Tonhöhe an; für den vierstimmigen Männerchor würde diese Tonhöhe eine zu wenig helle Färbung, einen zu wenig freudigen Ausdruck gestatten, da die Tenöre gar nicht recht zur Geltung kämen; es ist also hierfür eine höhere Lage geboten, etwa *b*=1. Beim vierstimmigen Männergesang teilt sich der Tenor in 1. und 2. Tenor, der Bafs in 1. und 2. Bafs.

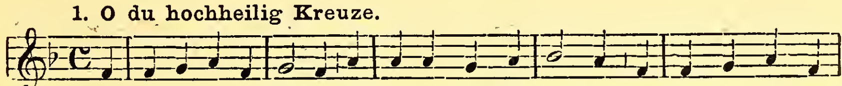
Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

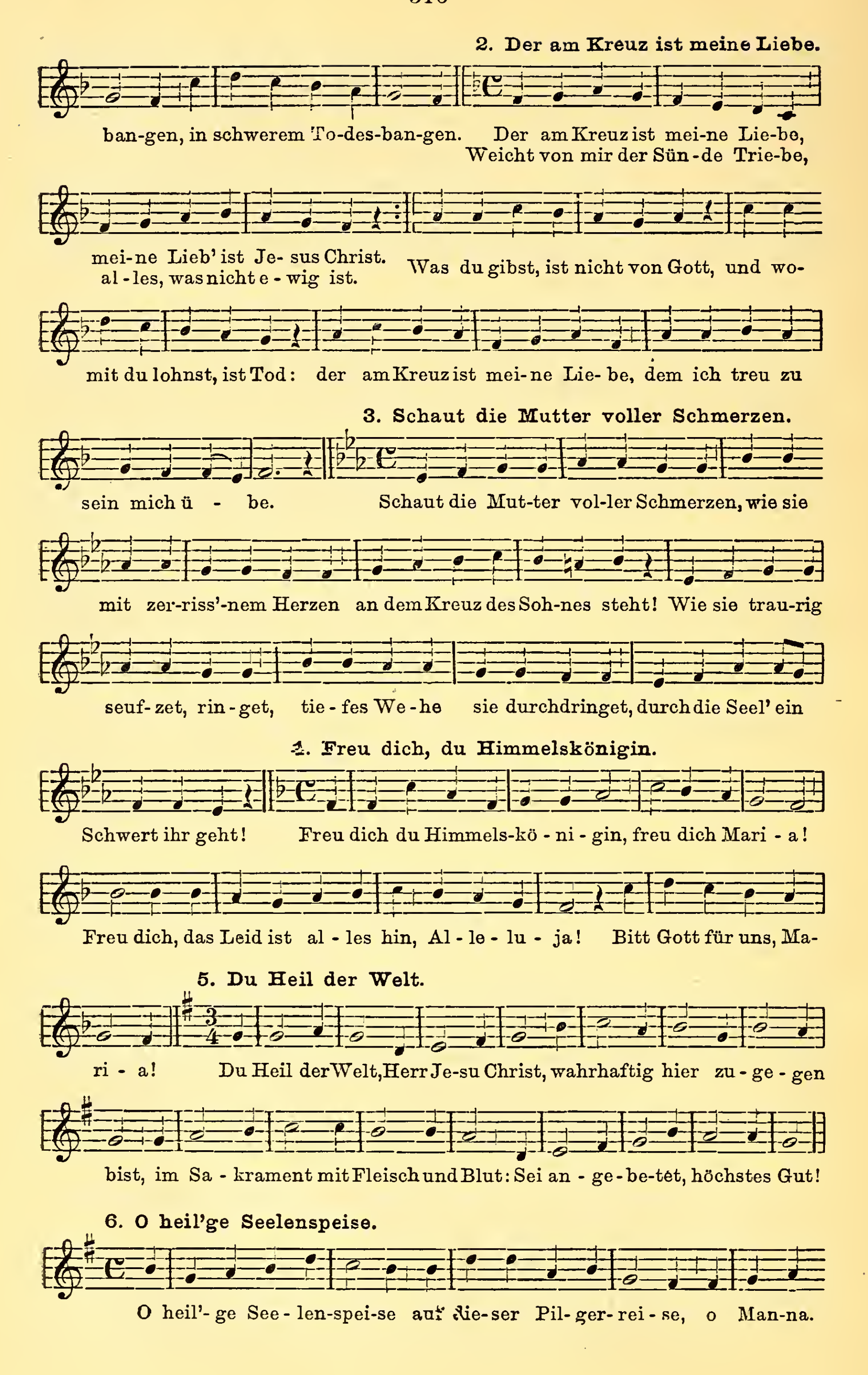


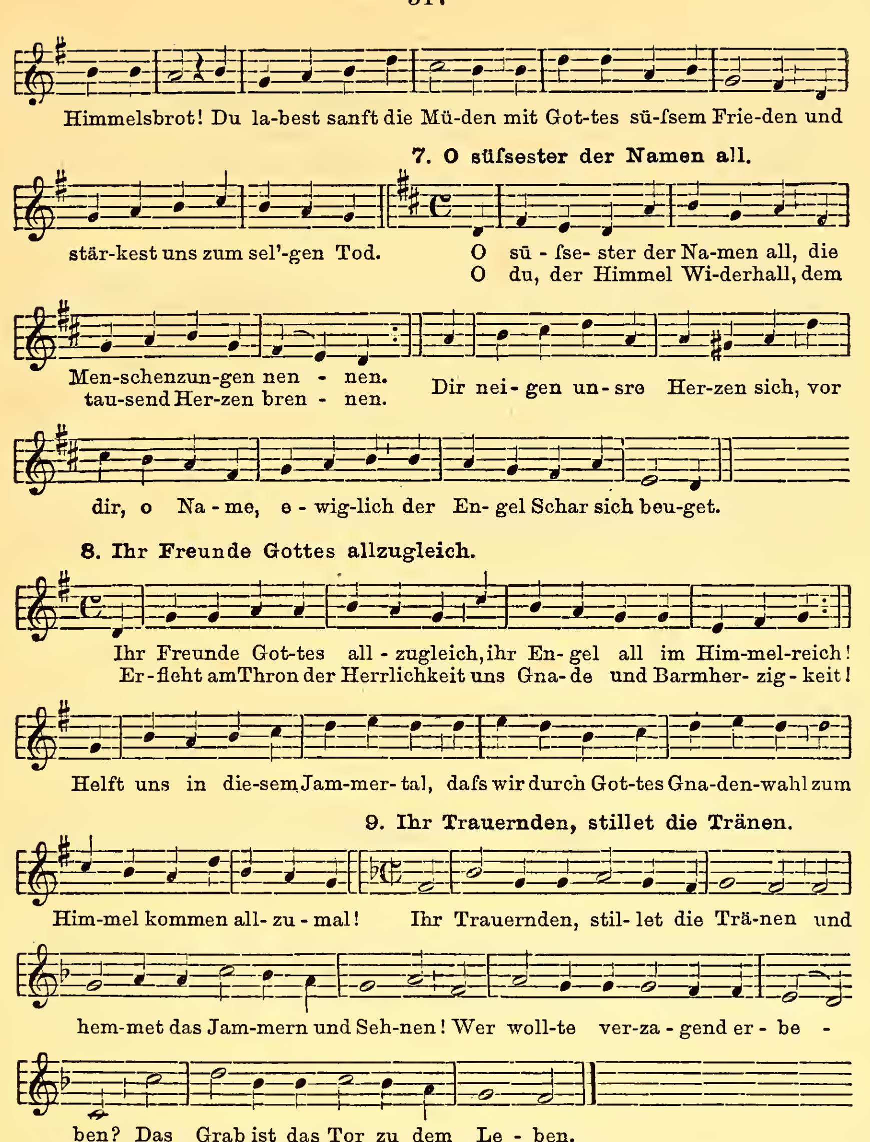
Zunächst mufs bemerkt werden, dafs die Tenöre, wenn sie im *g*-Schlüssel geschrieben werden, eine Oktave zu hoch notiert erscheinen. — Die Melodie geht in der gewählten Transposition bis zum $\overline{f}$, steht also in ihrer besten Klangregion; die tiefste Stimme erreicht einmal das *F*, die übrigen Bafstöne haben günstigere Lagen. Der geringe Umfang bei der Setzweise für gleiche Stimmen und die Rücksicht auf den guten Klang der Stimmen, machen oft Verdoppelung von Tönen nötig, bei welcher die Vollständigkeit der Harmonie der guten Stimmführung geopfert wird. So ist bei *a* jedesmal ein Zusammenklang von nur zwei Tönen gewählt. — Auch beim Satz für gleiche Stimmen kommt eine Kreuzung derselben zuweilen vor; so in dem vorstehenden Beispiel, bei b). — Werden in dem Beispiel die beiden untern Stimmen eine Oktave höher notiert, so eignet sich die Setzweise für vier Frauenstimmen (1. und 2. Sopran, 1. und 2. Alt).

Die folgenden Melodieen setze man in die geeignete Tonhöhe und bearbeite sie dann für vier gleiche Stimmen!

1. O du hochheilig Kreuze.



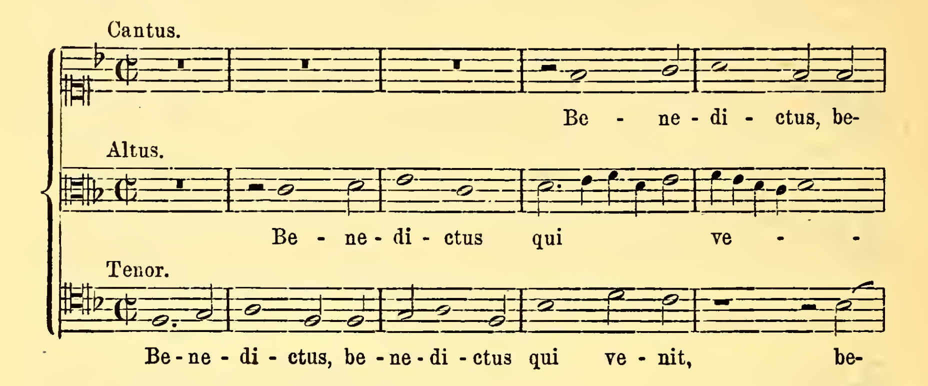

2. Der am Kreuz ist meine Liebe.
ban-gen, in schwerem To-des-ban-gen. Der am Kreuz ist mei-ne Lie-be,
Weicht von mir der Sün-de Trie-be,
mei-ne Lieb' ist Je- sus Christ.
al-les, was nicht e-wig ist.
Was du gibst, ist nicht von Gott, und wo-
mit du lohnst, ist Tod: der am Kreuz ist mei-ne Lie-be, dem ich treu zu
3. Schaut die Mutter voller Schmerzen.
sein mich ü - be. Schaut die Mut-ter vol-ler Schmerzen, wie sie
mit zer-riss'-nem Herzen an dem Kreuz des Soh-nes steht! Wie sie trau-rig
seuf-zet, rin-get, tie-fes We-he sie durchdringet, durch die Seel' ein
4. Freu dich, du Himmelskönigin.
Schwert ihr geht! Freu dich du Himmels-kö-ni-gin, freu dich Mari - a!
Freu dich, das Leid ist al-les hin, Al-le-lu-ja! Bitt Gott für uns, Ma-
5. Du Heil der Welt.
ri - a! Du Heil der Welt, Herr Je-su Christ, wahrhaftig hier zu-ge-gen
bist, im Sa-krament mit Fleisch und Blut: Sei an-ge-be-tet, höchstes Gut!
6. O heil'ge Seelenspeise.
O heil'-ge See-len-spei-se auf die-ser Pil-ger-rei-se, o Man-na.



Der dreistimmige Vokalsatz.

Der dreistimmige Satz kommt für Gesang zwar nicht so oft vor wie der vierstimmige Satz, aber doch noch immer recht häufig und zwar für gemischte wie für gleiche Stimmen. Im ersten Falle kann die Zusammenstellung eine mannigfache sein: Baſs, Tenor, Sopran — B., T., Alt, — T., A., S. Bei der Setzweise für gleiche Stimmen ist die Zusammensetzung in der Regel so, daſs eine tiefere und zwei höhere Stimmen beteiligt sind, also 1 Baſs und 2 Tenöre, oder 1 Alt und 2 Soprane. Da es beim dreistimmigen Satz schwieriger als beim vierstimmigen ist, die wünschenswerte Fülle der Accorde

zu erlangen, so werden dreistimmige Stücke, namentlich wenn sie für Frauenstimmen gesetzt sind, häufig mit einer Begleitung (Klavier oder Orgel) versehen. — Die Alten wandten in ihrem kirchlichen Kompositionen den dreistimmigen Satz für Solostimmen gerne zur Abwechselung in vielstimmigen Tonstücken an, wie das folgende Benedictus aus der fünfstimmigen Messe „Qual donna“ von Orlando di Lasso zeigt.









Der dreistimmige Satz für gleiche Stimmen eignet sich viel besser zur polyphonen Schreibweise als der vierstimmige Satz, weil die Stimmen bei demselben nicht so nahe beisammen zu liegen brauchen und deswegen in ihrer melodischen und rhythmischen Gestaltung viel freier sich entfalten können und viel leichter erkennbar sind. Es sei hier nur an das prachtvolle „Assumpta est Maria“ von Aichinger erinnert. — Das folgende Beispiel zeigt das Lied „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, in dreistimmiger Bearbeitung für Kinderstimmen.



An den mit + bezeichneten Stellen treten **vollständige** Harmonieen auf.

Die dreistimmige Setzweise des Volksliedes.

Bei den weltlichen Liedern mit volkstümlichem Charakter, wie sie in der Volksschule am häufigsten vorkommen, gibt man in der Regel, der Schlichtheit des Volksliedes entsprechend, der dritten Stimme nur sehr wenige verschiedene Töne; man beschränkt sich meist auf die Grundtöne der Hauptdreiklänge, also auf die 1., 4., und 5. Stufe.

Beispiel:





Die höchst einfache Art der Begleitung dieser wie aller echten volkstümlichen Weisen erklärt sich 1.) aus der Einfachheit der Melodie, 2.) aus der Abneigung der Volkssänger gegen schwer faſsbare harmonische Kombinationen. Die Einfachheit vorstehender Melodie wird erst bei genauerer Betrachtung recht klar; so sind die mit + bezeichneten Töne als Wechseltöne aufzufassen, die eine Sekunde über dem eigentlichen Melodietone liegen; der mit o bezeichnete Ton ist ein Hilfston. Der mit a) bezeichnete Ton ist zwar selbständiger Melodieton; trotzdem verläſst die dritte Stimme die Tonika nicht, weil der hier anzuwendende Subdominantendreiklang bei der leichtesten Taktzeit auch sehr leicht auftreten soll, und in diesem Falle behält man, wenn vorher die Tonika im Basse lag, dieselbe gerne bei und läſst den IV als Quartsextenaccord auftreten. (Vergl. S. 94.) Die obige Melodie auf ihre einfachste Gestalt, (die für die Harmoniesierung maſsgebend ist) zurückgeführt, würde demnach aussehen, wie folgt:



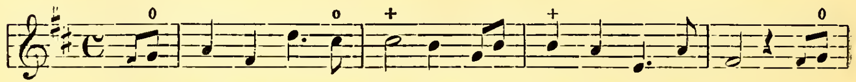
Man bearbeite unter Beachtung des vorhin Vorgetragenen noch folgende Volksweisen dreistimmig!

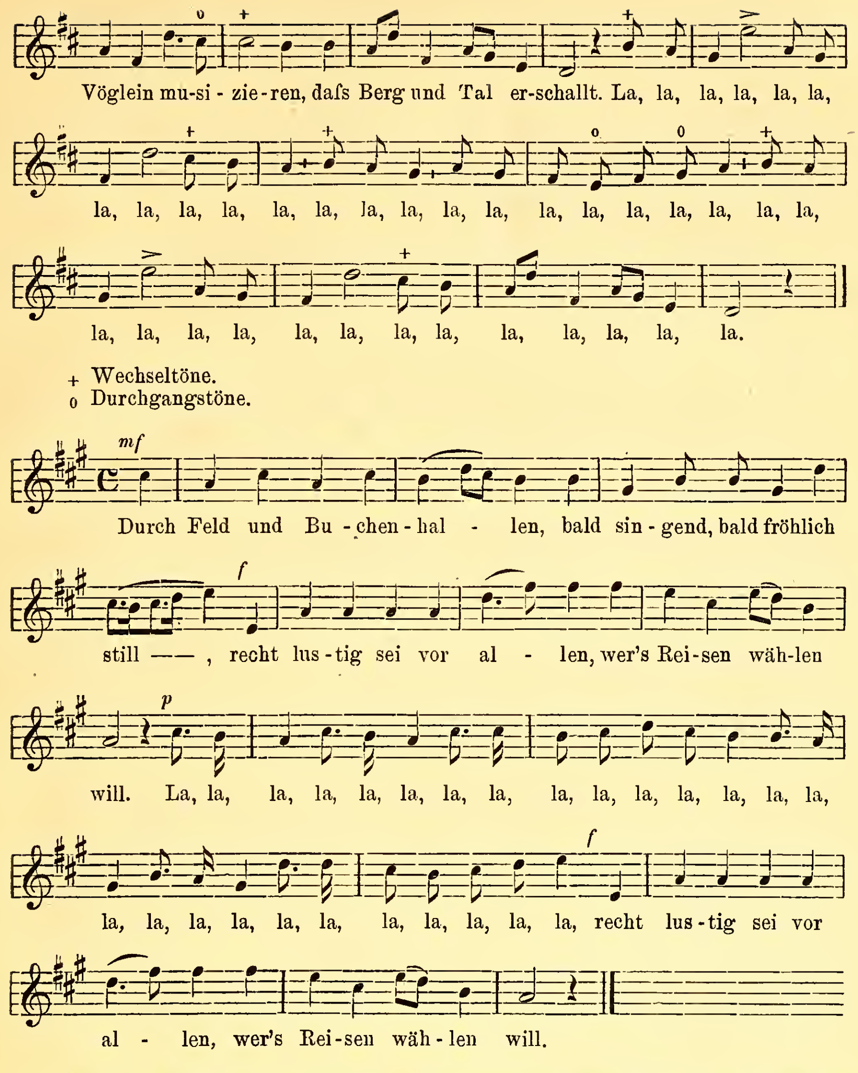
Die über der Melodie stehenden Bezeichnungen +, o, a) haben dieselbe Bedeutung wie vorhin.











Man übe sich recht fleifsig in der Bearbeitung solcher Melodieen; dieselbe bietet in vielen Fällen entschieden mehr Übung, als das vierstimmige Aussetzen einfacher Liedweisen. Jede gute Schulliedersammlung wird derartige Melodieen in reicher Zahl aufweisen.

Der zweistimmige Vokalsatz

Der zweistimmige Gesang kommt als Kunstgesang ohne Begleitung sehr selten vor. Da derselbe gar nicht imstande ist, vollständige Harmonieen zu bilden, so wird im Kunstgesang, sei er homophon oder (was meist der Fall ist) polyphon, fast stets eine die Harmonie vervollständigende Begleitung durch ein oder mehrere Instrumente hinzugesetzt. — In volkstümlichen Gesängen dagegen wird die blofse Zweistimmigkeit, natürlich in homophoner Setzweise, mit schönster Wirkung angewendet; es mutet ein gut vorgetragenes zweistimmiges Volkslied fast noch mehr und herzlicher an, als ein vierstimmiges,

weil letztere Setzweise der Einfachheit des Volksliedes schon nicht mehr recht entspricht. Für die zweistimmige homophone Schreibweise wolle man sich folgendes merken:

1. Die Zusammenklänge sind fast nur Konsonanzen. 2. Da die vollkommenen Konsonanzen leer klingen, so wendet man, um dem ohnehin dünn klingenden zweistimmigen Satz einige Fülle zu geben, vorzugsweise die unvollkommenen Konsonanzen, also Terzen und Sexten, an. 3. Von den vollkommenen Konsonanzen wird am häufigsten die Quinte gebraucht; sie findet ihre Anwendung aber fast ausschliefslich im sogenannten Hornklang (s. unten).

Die Tonleiter wird nicht in ihrer ganzen Ausdehnung in Terzen begleitet, sondern wie folgt:



Die tiefe 1 wird also mit dem Einklang oder mit der tiefen 3 (Sexte) begleitet; wollte man die 1 mit der darunterliegenden Terz begleiten, so würde man die Tonart von vornherein verwischen. In der steigenden Form begleitet man die 7 nicht mit der 5, sondern mit der 2; die 5 wird nicht zur Begleitung gewählt, weil man nicht gerne zwei grofse Terzen durch den Schritt einer grofsen Sekunde einander folgen läfst; denn diese Aufeinanderfolge schliefst stets den Tritonus in sich. In fallender Form dagegen wählt man zur Begleitung der 7 nicht die 2, weil man sich die 7 in dieser Form mit dem Dreiklang der III begleitet denkt, und dazu würde die 2 nicht passen. — Man kann die Tonleiter in ihrer ganzen Ausdehnung mit darunter liegenden Sexten begleiten, freilich klingt das recht unselbständig; dagegen wird man eine Melodie, die sich blofs durch die Fünferreihe (die ersten fünf Töne der Tonleiter) bewegt, nicht gerne mit Sexten begleiten, weil hierbei die zweite Stimme die wenig angenehme melodische Reihe von der 3 bis zur 7 erhalten würde.

Beispiel:



Man merke also: In Terzen begleitet man in der Regel Melodieen, welche nicht über die 6. Stufe hinausgehen oder aber solche, welche sich noch über die obere 1 hinaus bewegen.

Mit Sexten begleitet man in der Regel nur, wenn sich die Melodie über der 1 nur bis zur 4 erstreckt. Will man die Begleitung mannigfacher gestalten, so wendet man den sog. Hornklang an, (siehe oben b).

Unter Hornklang versteht man die Begleitung, bei welcher unter die 1 die tiefe 3, unter die 2 die 5, unter die 3 die 1 gesetzt wird.

Nachstehende Melodiesätze wären demnach in folgender Weise zu behandeln:



Der Grund, warum die Bearbeitung unter d) weniger ansprechend ist, als die Satzweisen bei a), b) und c) kann nicht darin gefunden werden, dafs eine der beiden Stimmen keine sangbare Melodie aufwiese; es mufs das weniger Zusagende dieser Begleitungsweise darin liegen, dafs die der Melodie zu unterlegenden Accorde in den drei ersten Fällen eine natürlichere, ungekünsteltere und dabei leicht erkennbare Harmoniesierung aufweisen als bei d.) Bei a,) b) und c) nämlich liegen der gewählten Zweistimmigkeit folgende Harmonieen zu Grunde.

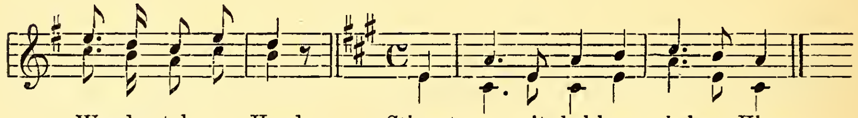


Gegen diese äufserst natürlich klingende Accordunterlage klingt die der Begleitung bei d) zur Grundlage dienende gesucht.



Wenn eine Melodie mit dem Auftakt und der häufig vorkommenden Form 5|¹ beginnt, so wählt man gerne, um die auf der schweren Zeit liegende hohe 1 gegen die auf der leichten Zeit voraufgehende 5 recht hervortreten zu lassen, bei letzterer den Einklang und bei der 1 die darunter liegende Sexte.





Auch wenn die Melodie von der im Auftakt stehenden 5 aus einen noch gröſsern Sprung macht, wird man in gleicher Weise verfahren, z. B.:







Verweilt dagegen die Melodie auf der 5, oder bewegt sich dieselbe in kleinern Schritten auf- oder abwärts, so gibt man dem Anfangston in der Regel die 3 als zweite Stimme, z. B.:





Wird ein Satzschluſs durch die Form 5, 3 gebildet, so wäre die Begleitung mit 3, 1 nicht ausgeschlossen; man betrachtet aber in diesem Falle diese Melodie gerne als eine dem Ganzschluſs angehörige Form und darum begleitet man mit 7, 1, z. B.:



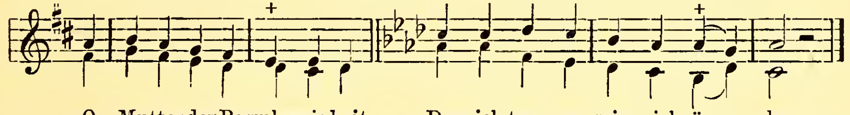
4. Die Quarte wird in der Weise, wie es im zweistimmigen Kontrapunkt gezeigt wurde (also als Dissonanz mit Vorbereitung und Auflösung) im kunstlosen Gesange nicht angewendet; dagegen kommt sie rasch vorübergehend als Konsonanz vor, wenn z. B. eine Melodie sich in Accordtönen bewegt und die zunächst darunter liegenden Töne desselben Accordes als 2. Stimme verwendet werden, z. B.:



Die übermäfsige Quarte kommt im zweistimmigen Satze zuweilen dann vor, wenn die 4. Stufe als nachschlagende Septime auftritt, z. B.:



5. Von den übrigen Dissonanzen kommt in Kadenzformen zuweilen die Sekunde und die Septime vor, z. B.:



Man versäume die fleifsige zweistimmige Bearbeitung von weltlichen und geistlichen Volksliedern nicht; diese Übung ist sehr bildend für die Gewöhnung an schöne Stimmführung.

Vielstimmige Setzweise.

Von der mehr als vier Stimmen zählenden Setzweise ist zu merken, dafs hier stets mehrfache Verdoppelungen notwendig vorkommen müssen und dafs hierbei die gröfste Vorsicht nötig, aber auch mehr Freiheit in der Stimmführung gestattet ist, als im vierstimmigen Satze. Verdoppelungen von Strebetönen sollen auch hier tunlichst vermieden werden.

Fünfstimmiger Satz des Liedes: „Allein Gott in der Höh'!“





Beim 6-, 7- und 8-stimmigen Satz würde es zu massig klingen und den Zuhörer bald ermüden, wenn stets alle Stimmen zusammen ertönten. Der Tonsetzer läfst, um einen möglichst reichen Wechsel in der Klangfärbung zu erzielen, die Stimmen in den verschiedensten Verbindungen auftreten: bald wählt er die gewöhnliche Zusammenstellung des 4stimmigen gemischten Chores, bald nur die Oberstimmen in Verbindung mit dem Tenor, bald die Unterstimmen in Verbindung mit dem Alt, bald alle Stimmen zusammen. Durch eine solche weise Ökonomie in der Verwendung der Stimmen, bleibt das Tonstück während seines ganzen Verlaufs nicht nur sehr interessant bez. seiner Klangwirkung, sondern der Tonsetzer verschafft auch dadurch, dafs er die einzelnen Stimmen nicht ununterbrochen beschäftigt, sondern dieselben wechselweise abtreten läfst, den Sängern sehr erwünschte Rast, wodurch die Stimmen bei ihrem Wiedereintreten stets mit neuer Frische wirken können. Auch kommt der Vollklang eines vielstimmigen Satzes nur dadurch zur Geltung, dafs der Tonsetzer in kluger Berechnung der zu verwendenden Mittel, die vollstimmigen Sätze mit dünner oder weniger voll gehaltenen Partien abwechseln läfst. Man sehe den Anfang des 6stimmigen Motetts Viri Galilaei von Palestrina und bewundere die feine Verteilung und weise Verwendung der Stimmen!




B.
vi - ri Ga - li - lae - - - i —
Vi - ri Ga - li - lae - - - i
C.
D.
in
—, quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe -
quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe -
quid sta - tis, quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe -
coe - lum?
E.
- lum?
- lum? quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe -
- lum? quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe - -



Bei A treten nur Sopran und Alt auf, bei B 5stimmiger Chor aus beiden Sopranen, beiden Tenören und Baſs; bei C 4stimmiger Chor aus den drei Männerstimmen und dem Alt; bei D 4stimmiger Chor aus den drei Oberstimmen und dem Tenor; bei E wieder 4stimmiger Satz aus den drei Männerstimmen und dem Alt; bei F zuerst der Vollklang sämtlicher Stimmen; bei G 3stimmiger Satz aus Sopran, Alt und Tenor. — Das eingehende Studium solcher Kompositionen gehört zu dem Bildendsten dessen, was ein Musiker, der sich mit Vokalmusik und deren Setzweise vertraut machen will, vornehmen kann; für den Leiter eines Chores ist dasselbe geradezu unerläſslich. Häufig wird der 6-, 8- und vielstimmige Satz so angewendet, daſs zwei oder drei selbständige 3- oder 4stimmige Chöre miteinander verbunden sind; diese Chöre treten dann abwechselnd auf und vereinigen sich zeitweilig zu einem Gesamtchor aller Stimmen.

Sach-Register.

Geschichtliche Notizen zur Choralbegleitung.

Ein sehr verdienstvoller Mann auf dem Gebiete der Wiederherstellung d. gr. Chorals und besonders der Choralbegleitung, am Anfang der 2. Hälfte des 19. Jahrh. ist Stadtpfarrer Schneider genannt worden († 1864 als Pfarrer v. Aibingen im Rheingau.) Als Frucht eingehendster Studien reifte in ihm die Erkenntnis, 1.) daß die Choralmelodien von jedem hinzutretenden Wesen (Zutaten(?)) frei zu halten, daher streng nur nach ihren Vorlagen(?) zu singen seien. 2.) daß die nämlichen von diesen gereinigten Melodien auch ohne Diesis, d. h. nur mit leitereigenen Tönen zu harmonisieren seien. Sein Lebenstragendes(?) Prinzip lautet demnach: Im Choral keine Diesis, weder in Melodie noch Harmonie. Die Kirchentöne, sagt er, sind diatonisch, also muß es auch die Begleitung sein. Über seine näheren Grundsätze der Harmonisierung siehe K. J. B. J. 85.

J. G. Mettenleiter harmonisiert ebenfalls diatonisch, unterscheidet sich aber v. L. Schneider durch Anwendung von Diesis in der Begleitung zum Zwecke der Kadenzierung. Da beide sich jeden materiellen(?) Bestandteil des Chorals harmonisch dachten, glaubten sie jede Singnote selbständig d. h. mit eigenem Akkord harmonisieren zu müssen (Stufenerbe(?) ergibt sich), von selbst ein Übermaß sich häufender Akkordfolgen, dazu [illegible] härtester Art; die um-

kirchlichen Verzierungen treten zurück. Für die rhythmische Momente ein, kurz, die leichte Bewegung des Recitierens geht zumal bei reicher Neumierung verloren, abgesehen davon, dass die Ausführung solcher Begleitung selbst gut befähigten Organisten nicht leicht fallen dürfte.

Gevaert und v. Damm halten an dem Grundsatze fest, dass nur diejenigen Töne zur Harmonisierung verwendet werden sollen, die in dem betreffenden Stück vorkommen. v. Damm gibt in der Begleitung aus Gründen besserer Übersicht den Melodienoten die Gestalt von Punkten.

Witt ist im Prinzip gegen jede Begleitung des Chorals durch die Orgel indem er sagt, jede Harmonisierung ist eine dem Wesen des Chorals fremde Zutat und eine absolut allein richtige Begleitung d. Chorals gibt es nicht. Jedenfalls sind die Notenfolgen der Choralmelodie je nach Umständen als diatonische Durchgänge zu betrachten und zu behandeln. Dieses System der durchgehenden Noten (Musica sacra 1868 S. 9 — 1872, S. 9 —) v. Dr. Kremer im Kölner Kyriale nachgemacht, bringt, da es nicht Töne, sondern Tongruppen berücksichtigt, folgende Vorteile CVK 720. Die praktische Ausführung der Orgelbegl. wird erleichtert, 2. dem häufigen Akkordwechsel wird begegnet. 3. Monotonie der Harmonie wird vermieden. 4. Die melodischen Figuren treten freier hervor und erlauben freieste Gestaltung, wodurch dem Choral der Schmuck und lebendigste Rhythmik gesichert wird.

Witt-Stil also für selbstständige Melodik ... Eigentümlichkeit haben wir. Demnach war die Harmonisierung nicht ein absolut Selbständiges, sondern nur wie die melodischen Abschnitte begründend oder motiv verwendet Element sein.

Viel-Schmetz, wollen in dem System Witt's nur mehr präzisieren, mehr ausgestalten und für den Gebrauch verwendbarer machen (sind z. [illegible] d. M.) Zu diesem Zwecke geben sie die Melodietöne in [illegible], die demnach von den gewählten Zusätze deutlich hervortreten. Die Harmonien werden dem Tone der [illegible] entnommen, sind also leitertreu, und nur zur Bildung von Kadenzen sind die nötigen [illegible] beizuziehen, im übrigen d. Akkorde, welche die Tonart irgendwie alterieren oder verwischen, vermieden. Diese Grundsätze unterschreibt L. Mitterer Vorwort zur Mess. CVK 1158.

Haberl-Haneisch verwenden auch Witt's Regeln

1.) leitereigenen Dreiklänge mit beiden Umkehrungen
2.) Dissonanz zur Bildung d. Kadenzen
3.) die beweglichen u. gebräuchlichen Noten der Neumen [illegible] durchgängen, gehen < 3 Noll [illegible] hinauf, als zu erstens Leitdurchgänge, 2.) durchgehende Vorhalte 3.) [illegible] gebrauchen. Die Ausführung [illegible]

ist geistvoll, da er es versteht, immer wieder neue ganz
originelle harmonische Wendungen über denselben ...
derselben Harmonien einzuführen, dabei fließend, und fördert
den Schwung des Vortrags, dürfte sich für Studienzwecke
...ation zur unmittelbaren Vorbereitung auf entsprechende
Begleitung des Choral zu informieren, besonders zu empfehlen.
Näheres. Mag. chor. § 38. X

